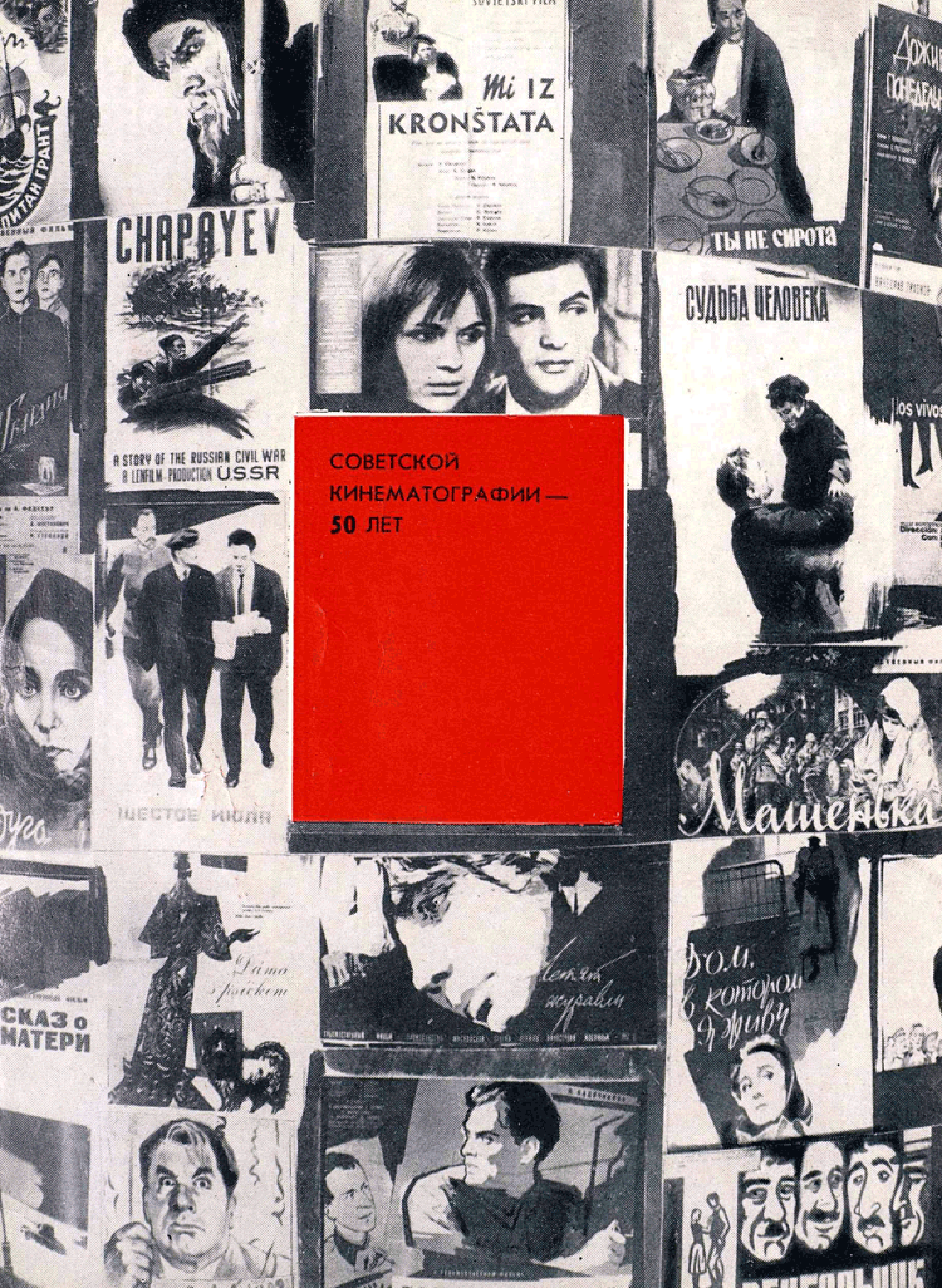


искусство
КИНО
8.69
ЗВЕЗДЫ
ЛЕНИН В ПОЛЬШЕ
wojna
i pokój
ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ
VELKY
OBČAN
Минин и Пожарский
Нашествие
Дело было в Пенькове
Сорок первый
ТРАКТОРИСТЫ
ЛЕНИН В ОКТЯБРЕ
ТВОЙ СОВРЕМЕННИК
УЧИТЕЛЬ
ЧЛЕН ПРАВИТЕЛЬСТВА


СОВЕТСКОЙ
КИНЕМАТОГРАФИИ —
50 ЛЕТ
Mi IZ
KRONŠTATA
ТЫ НЕ СИРОТА
CHAPAYEV
A STORY OF THE RUSSIAN CIVIL WAR
A LENFILM PRODUCTION U.S.S.R
СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА
ШЕСТОЕ ИЮЛЯ
Машенька
СКАЗ о
МАТЕРИ
Летят журавли
Дом, в котором я живу

искусство КИНО

Ежемесячный журнал

Орган Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Обложка **А. А. Семенова**

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Корректор
С. Л. Ярошевская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

К 50-летию Ленинского декрета о кино

Единое многонациональное
Слово пятнадцати друзей . . . 2

Стихи

Владимир Савельев. Кинобаллада 35
Анисим Кронгауз. До монтажа 36

Проблемы века — проблемы художника

В. Санаев. Размышляя о герое 37

Традиции, уходящие в завтра

Д. Шацилло. Классика на марше 43
Эхо наших побед 43
Глазами зарубежных искусствоведов 65

Борис Чирков. Встреча с юностью 77

Збигнев Питера. Объединяющее кино 87

А. Баринов. Кинотехника служит искусству 91

У. Гуральник. Постижение эпоса 102

Творческая лаборатория

Л. Рыбак. Сергей Герасимов в работе и в размышлениях 118

Искусство, которое всегда с нами

С. А. Антонов. Нам фильмы «строить и жить помогают» 137
Владимир Парахневич. Часть нашей жизни 138
Турсуной Ахунова. Окно в огромный мир 139

К 50-летию Ленинского декрета о кино

Начало пути 141
Подборка документов . . . 146

Не архив — арсенал!..

С. Гуревич; Ю. Богомолов. Фильм возвращен истории . 157

С улыбкой

Вит. Резников. От имени простых фельетонистов . . . 162
Ю. Золотарев. Аплодисменты 164

Фильмография 167

Сценарий

Леонид Зорин. Секундомер (окончание) 169

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

50 th Anniversary of Lenin's Decree on the Cinema

United and Miltinational (page 2)
About the progress of Soviet miltinational film art as told by filmmakers from the 15 Union Republics

Poems

Vladimir Saveliev. A Film Ballad (page 35)
Anisim Krongaus. Before Cutting (page 36)

Problems of the Age-Problems of the Artist
Vsevolod Sanayev. Reflections on the Hero (page 37)
About ur-to-date problems of skill and responsibility of Soviet actor.

Traditions Growing in to the Future

Dmitry Shatsillo. Classics on the March (page 43)
About the new approach to some Soviet classic films.

Echo of Vicsories (page 43)
Collection of facts, quotes from documents and comments by filmmakers about the destinies of Soviet films abroad

As Foreign Art Critiecs See It (page 65)

Short review of books about Soviet film art published abroad.

Boris Chirkov. A Meeting with Youth (page 77)
Reminiscences of a popular Soviet film actor, devoted to the Lenfilm Studios which made the trilogy about Maxim and other best Soviet films

Zbigniew Pitera. A Uniting Cinema (page 87)
A well-known Polish critic speaks about the influence Soviet film art had on world cinema and, in particular, on Polish cinematograhy

Alexei Barinov. Film Engineering Serves Film Art (page 91)
An article about the 50-years-long history of mighty Soviet film industry which is a vivid example of inter-connection between film art and film industry.

Uran Guralnik. Comprehending Epics (page 102)
The author polemizes with some critics of the «War and Peace»

Professional Laboratory

Lev Rybak. Sergei Gerasimov at Work and at Thought (page 118)
About the shooting of the film «On the Lake», the prototypes of its characters and about the connections between the scenario and what the director implements.

Art Which Is Always with Us

S. A. Antonov. The Films Help Us to Build and Live (page 137)
Vladimir Parakhnevich. A part of Our Life (page 138)
Tursunoi Akhunova. Window Opening on the Wide. Wide World (page 139)
A worker, teacher and famed cotton-grower talk of what place film art takes in fheir life.

50th Anniwersary of Lenin's Decree on the Cinema

Beginning of the Road (page 141)
Documents on fhe history of Soviet cinema (1918—1923) (page 146)

Not Archives But an Arsenal!

Svetlana Gurevich, Yuri Bogomolov. A Film Returned to History (page 157)
About how the film «Hamburg», an adaptation of Larisa Reisner's novel, was found and returned to history.

With a Smile

Vitaly Reznikov. On Behalf of Ordinary Columnists (page 162)
Yuri Zolotarev. Applause (feuilleton) (page 164)

Filmography (page 167)

Script

Leonid Zorin. Stop-watch (ending) (page 169)

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.

А10042. Подписано к печати 7/VIII 1969 г.
Формат бумаги 70×90$^{1}/_{16}$. Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 33 500 экз. Заказ 3359

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, Проспект Мира, д. 105

Д Е К Р Е Т

О ПЕРЕХОДЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ И КИНЕМАТОГРФИЧЕСКОЙ ТОРГОВЛИ И ПРОМЫШЛЕННОСТИ В ВЕДЕНИЕ НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ.

1. Вся фотографическая и кинематографическая торговля и промышленность, как в отношении своей организации, так и для снабжения и распределения относящихся сюда технических средств и материалов, передается на всей территории Р.С.Ф.С.Р. в ведение Народного Комиссариата по Просвещению.

2. Для этой цели Народному Комиссариату по Просвещению предоставляется право: а/ национализации по соглашению с Высшим Советом Народного Хозяйства как отдельных фото-кино предприятий, так и всей фото-кино промышленности; б/ реквизиции предприятий и фото-кино товаров, материалов и инструментов; в/ установления твердых и предельных цен на фото-кино сырье и фабрикаты; г/ производства учета и контроля фото-кино торговли и промышленности и д/ регулирования всей фото-кино торговли и промышленности путем издания всякого рода постановлений, обязательных для предприятий и частных лиц, а равно и для советских учреждений, поскольку они имеют отношение к фото-кино делу.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ СОВЕТА
НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ: В. Ульянов (Ленин)

Управляющий Делами
Совета Народных Комиссаров: Влад. Бонч-Бруевич

Секретарь:

Москва, Кремль.
Августа 27 дня 1919 г.

Единое многонациональное

К 50-летию Ленинского декрета о кино



Слово пятнадцати друзей

...В августе 1924 года в небольшом помещении Госфотокино в Ереване заседал художественный совет. Прибывший из Тифлиса режиссер Амо Бек-Назаров привез сценарий — экранизацию пьесы А. Ширванзаде «Намус»... Так 45 лет назад было положено начало советскому армянскому игровому кинематографу.

...В июне 1940 года на улицы буржуазного Таллина вышел пролетариат эстонской столицы. Вышел под красными стягами и боевыми знаменами 1917 года с требованием «Вся власть Советам!». И никем не замеченный человек с третьего этажа углового дома крутил ручку киноаппарата, нацеленного на шеренги рабочей демонстрации. Эстонский оператор Константин Мярска снимал кадры, ставшие началом советского эстонского кинематографа.

Мы сопоставляем здесь некоторые даты, сравниваем различные «кинобиографии», чтобы ввести читателя в пестрый многоголосый мир советского киноискусства. На празднике пятидесятилетия не всем пятьдесят. Но в общем празднике каждая республика принимает участие по праву.

Мы предоставляем слово участникам юбилейной кинопанорамы. И при этом обращаем внимание читателей на то, что, разделенные многими сотнями, а то и тысячами километров, рассуждая о характере и задачах своей национальной кинематографии, все выступающие говорят о нашей о б щ е й истории, о наших о б щ и х достижениях, просчетах и перспективах.

Братская помощь России в строительстве украинского кинематографа — вот та особенность в становлении киноискусства Украины, о которой со страстью и волнением говорит режиссер Т. Левчук. Но об этом же говорят и в Латвии, и в Белоруссии, и в Киргизии... Особенность оборачивается закономерностью. Народы-братья сотрудничают в строительстве своих кинематографий. Упомянутый вначале фильм «Намус» был создан совместными усилиями грузинских и армянских кинематографистов. Армянским кинорежиссером Амо Бек-Назаровым был поставлен азербайджанский фильм «Севиль». «Арменфильм» и «Азерфильм» совместно ставили «Дом на вулкане». В армянских немых фильмах успешно выступали известные грузинские и азербайджанские артисты. Первый киргизский художественный фильм «Салтанат» ставил Василий Пронин, вместе с киргизскими актерами играли туркмен Алты Карлиев и казах Нурмухан Жантурин. И не только русскому, советскому, но и мировому кинематографу украинское киноискусство подарило Александра Довженко и Игоря Савченко.

Глубокая общность, принципиальное единство определено самой сутью советского многонационального киноискусства. Революционные традиции, новая социалистическая мораль, внимание к богатому духовному миру строителя нового общества — это присуще каждой из союзных кинематографий. И маститые, и молодые студийные коллективы создали огромный экранный мир — разноликий и разнохарактерный, запечатлели родную землю и жизнь своего народа.

Но, несмотря на многие достижения и творческие удачи, несмотря на признательность зрителя, для которого искусство кино — любимое из искусств, выступая сегодня в нашей юбилейной кинопанораме, редко кто не скажет о том, как много еще надо сделать, чтобы быть достойным народа, которому служит, о котором рассказывает, ради которого и существует искусство экрана.

Самокритика во время юбилейных торжеств — это тоже закономерность. И, думается, очень многообещающая закономерность.

Марк Донской

Мы живем в сложное время. Каждый день газеты и радио приносят сообщения о драматических событиях в мире, которые волнуют каждого из нас и одновременно всех нас касаются. Идет борьба двух миров, борьба, от исхода которой зависит, станет ли человечество братским союзом свободных и равноправных народов или земной шар превратится в груду дымящихся развалин. И в грандиозной битве за человеческие сердца и души особое место принадлежит искусству. Аполитичного искусства не существует. Этот тезис вряд ли нуждается сегодня в доказательствах. Может быть, никогда еще история не ставила так остро вопрос о личной ответственности художника, о «месте поэта в рабочем строю». И в максимальной степени это относится к художникам самого массового и самого действенного искусства современности — кинематографа.

Я пишу эти строки, находясь под впечатлением недавно закончившегося в Москве Международного совещания коммунистических и рабочих партий. Испытываешь чувство волнения и гордости, когда видишь, в какую реальную и грозную силу превратился сегодня «призрак коммунизма», как благородна и значительна его историческая миссия.

Документы грандиозного форума коммунистов планеты, пронизанные стремлением к миру, к объединению всех прогрессивных сил, стали как бы обобщением вековых чаяний лучших сынов человечества. Всплывают в памяти прекрасные слова Льва Николаевича Толстого: «...Ежели люди порочные связаны между собой и составляют силу, то людям честным надо сделать только то же самое».

На мой взгляд, невозможно сегодня работать в искусстве без постоянной мысли о соразмерности масштабов твоего творчества с величием происходящих в мире исторических событий. И в этом смысле особое значение для всех советских художников приобретает обращение совещания «О 100-летии со дня рождения Владимира Ильича Ленина».

Все ли мы делаем от нас зависящее, чтобы достойно встретить великую дату? Меня тревожит, что мы не находим порой художественных средств, эквивалентных стоящей перед нами грандиозной задаче. Мне кажется, что мы слишком просто и по-бытовому произносим такие слова, как «ленинская тема», «Лениниана в кинематографе», применяя их к произведениям разной художественной ценности.

Наряду с замечательными фильмами М. Ромма, С. Юткевича, талантливой работой Ю. Карасика «Шестое июля» выпущено, к сожалению, немало картин якобы на ленинскую тему, картин серых, ремесленных, толком не продуманных и не прочувствованных, подчас вызванных к жизни чисто конъюнктурными соображениями. На мой взгляд, многие из них просто не должны были появляться на экране, чтобы не дискредитировать великую тему. На этом участке нашего искусства недопустим даже минимальный процент творческого брака.

...В истории человечества подчас происходят события, значение которых не сразу раскрывается в их полной глубине и многогранности.

27 августа 1919 года Владимиром Ильичем Лениным был подписан декрет Советского правительства о национализации фотокинопромышленности.

Прошли годы, и стало ясно, что значение этого декрета отнюдь не исчерпывается тем фактом, что кинопроизводство в нашей стране стало государственной собственностью и государственным делом,— этот день по праву считается началом новой эры в истории кинематографа, эры становления кинематографа как искусства нового типа.

Слова «искусство, рожденное Октябрем» в применении к искусству кинематографа имеют особенно полный и глубокий смысл. В дореволюционной России кино пренебрежительно называли «киношкой». И это можно понять. Пошлый фарс, слезливая мелодрама, альковные трагедии заполняли экраны всякого рода «иллюзионов». Правда, и в то время в кинематографе работала группа талантливых и прогрессивных мастеров — В. Гардин, Я. Протазанов, Л. Кулешов, И. Перестиани, А. Ивановский, П. Чардынин, Е. Бауэр, А. Левицкий, С. Козловский, В. Туркин и другие (многие из них успешно работали в нашем искусстве и после революции), но их произведения не определяли лицо русского кино, они тонули в море ремесленных коммерческих поделок.

И лишь новому поколению мастеров, поколению, «революцией мобилизованному и призванному», было суждено повернуть русскую кинематографию на новый путь.

«Задачей стояло не просто сделать хорошую картину,— вспоминал позднее С. Эйзенштейн,— задачей стояло и на этом участке — на участке культуры — нанести буржуазии удар, противопоставиться ей и культурой, и искусством. Заставить ее слушать и уважать то, что идет от молодой Страны Советов, загадочной и неведомой для Европы и Америки тех лет».

Новый мир, раскрывшийся с победным вступлением на арену мировой истории героического пролетариата, требовал создания принципиально нового языка в искусстве. И, отвечая потребностям времени, молодые советские художники, среди которых мы прежде всего называем имена Д. Вертова, С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и А. Довженко, произвели революцию в кино. Кинематограф 20-х годов был гран-

диозной творческой лабораторией, в которой созданы основы самостоятельного кинематографического языка. Американский историк кино Л. Джекобс писал: «Русские свели результаты своих исследований и экспериментов в единую систему, которая стала основой современной кинорежиссуры, а их фильмы наиболее значительными постановками эры немого кино...»

Но, разумеется, новаторство великих мастеров советского киноискусства заключалось не только в создании новых элементов формы, новых художественных приемов — все это разрабатывалось в связи с новым содержанием, с важнейшими задачами показа на экране нового человека.

У меня нет возможности в рамках этой статьи конкретно анализировать шедевры нашего киноискусства. Об этом написаны многочисленные исследования и монографии.

Панорама нашего киноискусства так широка, она включает в себя столько прекрасных лент и замечательных художников, что у меня нет возможности даже просто перечислить все достойные упоминания имена и названия.

Каждое из десятилетий нашего кинематографа, которому ныне исполнилось 50 лет, прекрасно и значительно по-своему. Обогащенные их опытом, опираясь на созданные традиции, работаем мы в искусстве сегодня.

Мы говорим — наше искусство многонационально, и это не просто констатация того, что советский кинематограф делается силами пятнадцати союзных республик. Это утверждение тесной творческой связи, взаимодействия, взаимопроникновения искусств, создаваемых многими народами, входящими в братское содружество социалистических наций.

Больше половины всех выпускаемых нами фильмов создается на республиканских студиях. И, не кривя душой, можно сказать, что у нас, кинематографистов, работающих на студиях центральных, есть все основания для того, чтобы с пристальным творческим интересом и волнением следить за произведениями, которые снимаются «на местах». Порой испытываешь хорошую зависть, когда видишь, что юный киргиз или украинец сумел добиться того, что не удавалось тебе. Да, национальное искусство мощно двинулось вперед, и на киностудиях союзных республик созданы фильмы, без которых невозможно представить себе сегодня наш

СНИМАЕТСЯ СЕГОДНЯ

«Кремлевские куранты» («Мосфильм»). Сценарий О. Стукалова, постановка В. Георгиева. Фотопробы



кинематограф. Насколько беднее мы были бы без украинских картин «Тени забытых предков» и «Наш честный хлеб», молдавских — «Горькие зерна» и «Последний месяц осени», грузинских — «Отец солдата» и «Листопад», армянских — «Здравствуй, это я!» и «Треугольник», киргизских — «Зной» и «Небо нашего детства», литовского — «Никто не хотел умирать» и многих, многих других.

В этом заключается еще один итог Ленинского декрета, итог последовательной интернациональной политики нашей партии, нашего государства.

Современная жизнь врывается в наши фильмы, будоражит, волнует нас, требует от нас все новых и новых поисков, красок, мыслей, самостоятельности суждений.

Мы обязаны предъявлять к своей творческой продукции самые высокие требования, добиваться соответствия ее художественных достоинств величию наших идеалов. Время призывает нас смелее и ярче показывать жизнь, проникать в глубинные процессы ее развития, запечатлевать в масштабных образах черты созидателей общества человеческого счастья.

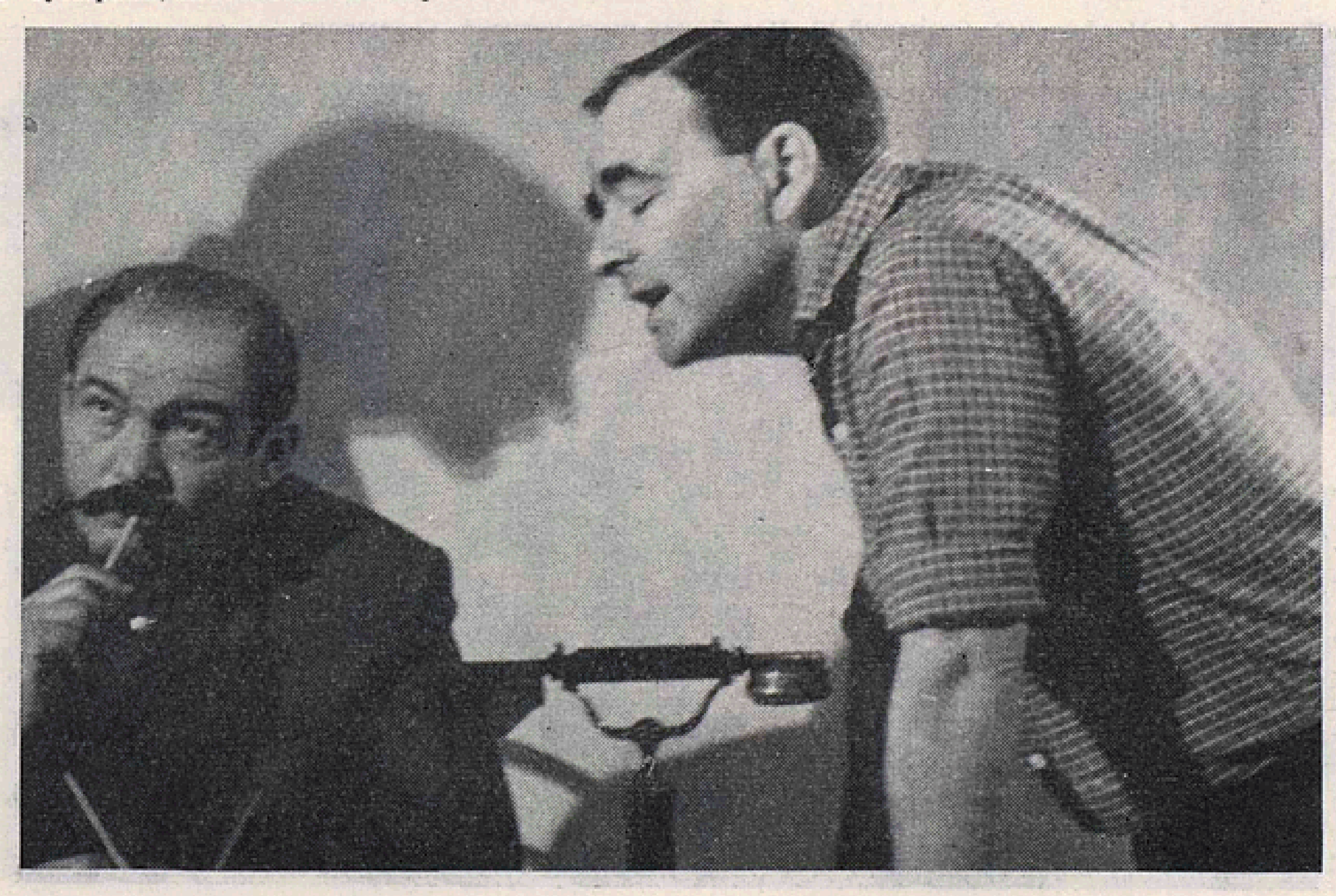
Мне хочется напомнить в этой связи слова Алексея Максимовича Горького: «...Самым драматическим героем современности является человек миропонимания, он стремится изучить и понять мир в целях полного освоения его как своего хозяйства. Он — человек нового человечества, большой, дерзкий, сильный — поэтому он так яростно ненавистен людям старого мира!

Наши молодые драматурги находятся в счастливом положении, они имеют перед собой героя, какого еще никогда не было, он прост и ясен так же, как велик, а велик он потому, что непримирим и мятежен гораздо больше, чем все Дон-Кихоты и Фаусты прошлого».

Эта мысль Горького и сегодня продолжает оставаться руководством к действию для мастеров советского искусства. Изучение творчества этого великого классика пролетарской литературы, на мой взгляд, является необходимой школой для всякого советского художника. Это школа идейности и партийности творчества, школа высокого гуманизма, основанного на вере в творческие, созидательные возможности человека. Горький учит нас зорко наблюдать действительность, подмечать в ней самое важ-

СНИМАЕТСЯ СЕГОДНЯ

«Поезд в завтрашний день» («Мосфильм»). Рабочий момент. Сценарий А. Борщаговского, В. Сутырина, постановка В. Азарова



ное, определяющее ее развитие. Он учит нас простоте, строгости художественного письма, высокому уважению к тем, для кого создаются произведения искусства.

Творческое наследие Горького помогает нам правильно ориентироваться в самых разнообразных проблемах современного кинематографа.

Например, нынешним поклонникам «потока жизни» не мешало бы вспомнить прекрасно сформулированную Горьким мысль об отношении художника к действительности: «Факт — еще не вся правда, он только сырье, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искусства».

А вот высказывание Алексея Максимовича, как бы обращенное непосредственно к работникам нашего кинематографа: «Наше искусство должно встать выше действительности и возвысить человека над ней, не отрывая его от нее. Это — проповедь романтизма? Да, если социальный героизм, если культурно-революционный энтузиазм творчества новых условий жизни в тех формах, как этот энтузиазм проявляется у нас, может быть назван романтизмом».

Народность, революционность, исторический оптимизм, стремление к диалектически сложному раскрытию человеческого характера — вот в чем видится горьковская традиция искусства.

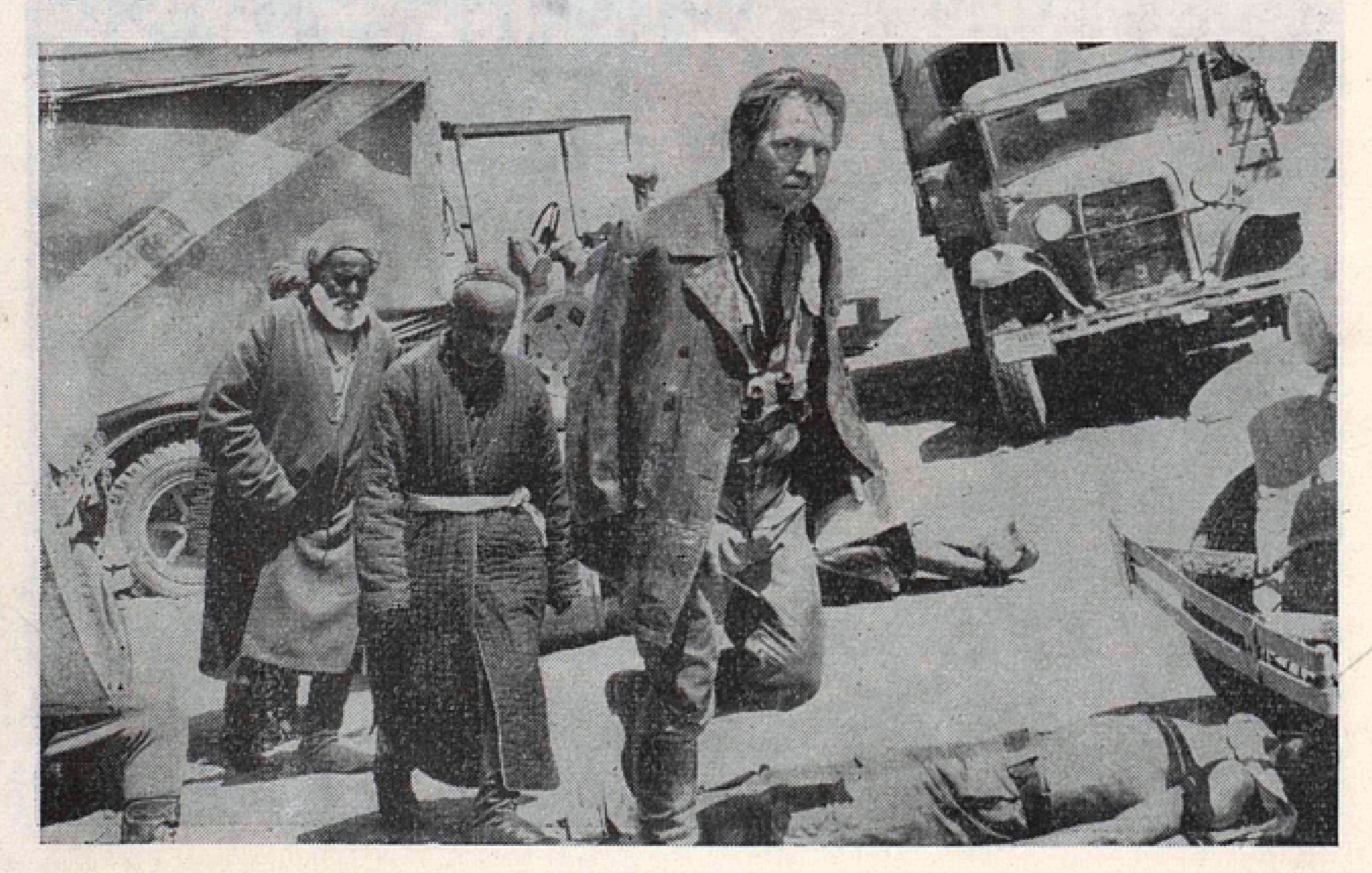
Советским кинематографом продолжена и развита гуманистическая традиция возвышения человека, утверждения его героических возможностей, неисчерпаемости его нравственных сил. «У советских фильмов есть то, что совершенно неоценимо и отсутствует у других: дар жизни»,— писал Анри Барбюс.

В людях, в их созидательной деятельности, в их новом облике — жизненность и непобедимость идей коммунизма. Именно поэтому «человековедение» (кстати, это прекрасное определение тоже принадлежит М. Горькому) стало сущностью нашего искусства, искусства разных творческих поколений.

За пять десятилетий выросло и созрело не одно поколение советских кинематографистов. Кажется, совсем недавно мы радовались первым успехам Г. Чухрая и С. Бондарчука, Л. Кулиджанова и Я. Сегеля, М. Хуциева и М. Швейцера, А. Алова и В. Наумова, Ю. Егорова и С. Ростоцкого, Г. Данелия и И. Таланкина, Э. Рязанова и Л. Гайдая, Ю. Карасика и Т. Лиозновой, а сегодня они стали уже прекрасными, зрелыми мастерами. Последние несколько лет

СНИМАЕТСЯ СЕГОДНЯ

«Директор» («Мосфильм»). Сценарий Ю. Нагибина, постановка А. Салтыкова

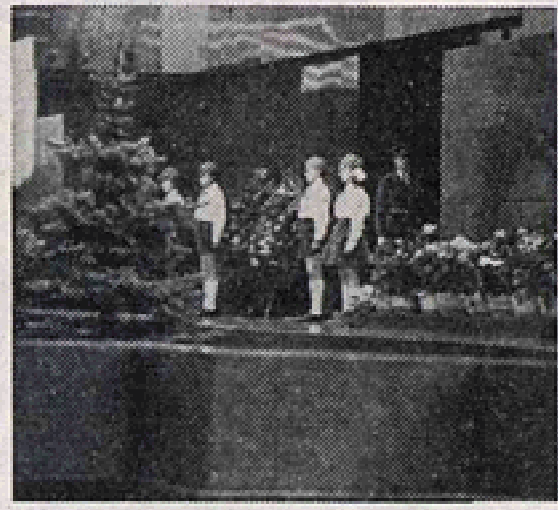


дали нашему кинематографу новую плеяду молодых и, на мой взгляд, необычайно талантливых художников. Они принесли с собой острое чувство современности, стремление самостоятельно разобраться в сегодняшних социальных проблемах, активное неприятие фальши в изображении настоящего и прошлого нашей Родины, пристальное внимание к самым сложным и тонким проявлениям внутреннего мира человека.

Заметным событием в нашем искусстве стали народные драмы «Председатель» и «Бабье царство», в которых так силен режиссерский темперамент А. Салтыкова. А фильмы разносторонне одаренного В. Шукшина? Они всегда привлекают подлинным знанием жизни и напряженным поиском нравственного идеала. Светлый лиризм фильмов М. Богина, наполненные романтикой подвига ленты Э. Кеосаяна, пристрастное внимание к человеку в картинах

СНИМАЕТСЯ СЕГОДНЯ

Фотоматериал к фильму «Первые страницы» («Мосфильм»). Сценарий М. Ромма, постановка М. Ромма, С. Линькова, К. Осина










1



2



3

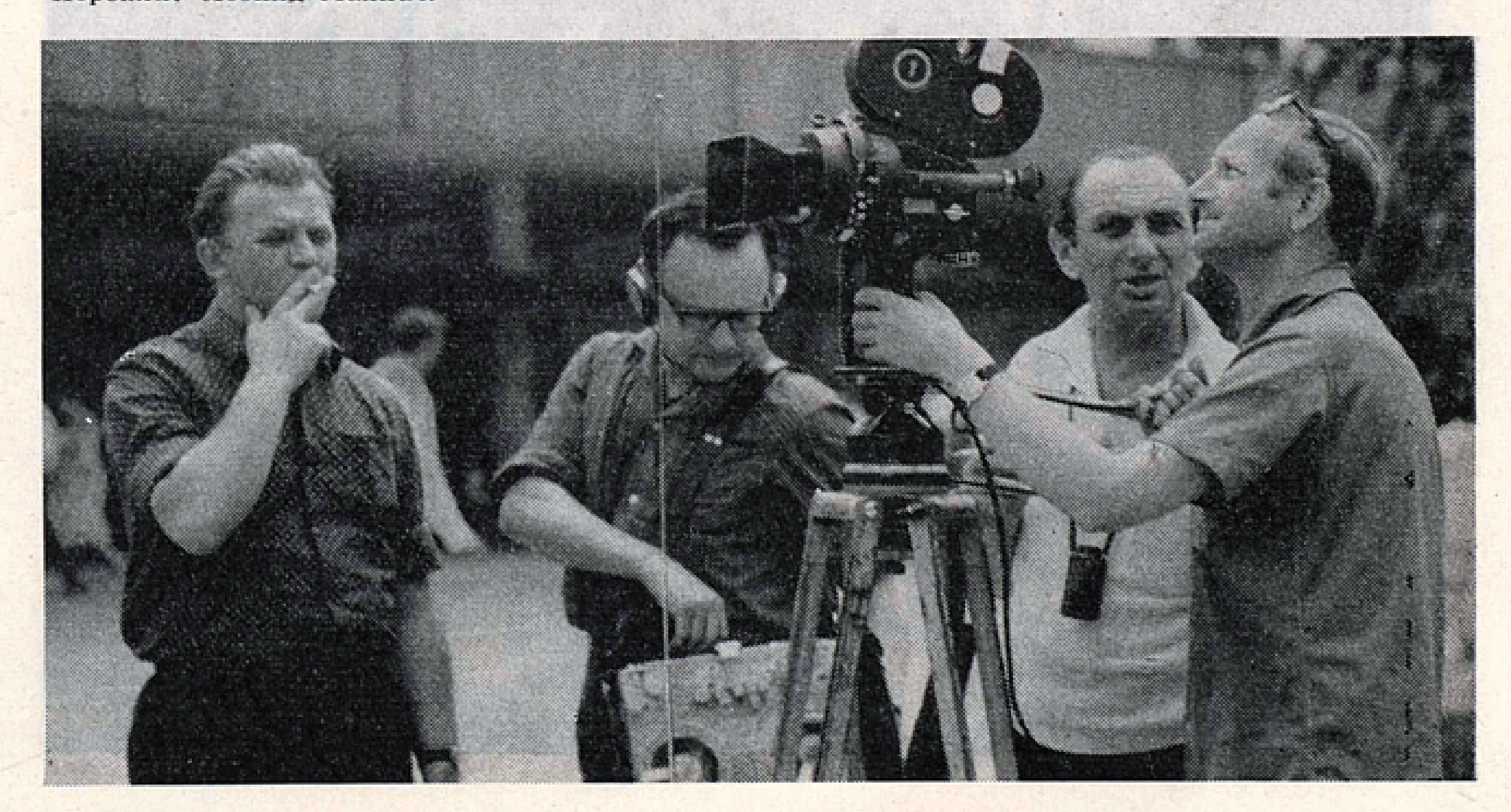
4



1. «Чайковский» («Мосфильм»). Рабочий момент. Сценарий Ю. Нагибина, Б. Метальникова, И. Таланкина, постановка И. Таланкина
2. «Адам и Хева» («Мосфильм»). Рабочий момент. По повести А. Абу-Бакара «Снежные люди», постановка А. Коренева
3. «Красная палатка» («Мосфильм»). Сценарий Эннио Де Кончини, постановка М. Калатозова
4. «Пять дней отдыха» («Мосфильм»). Сценарий И. Герасимова, постановка Э. Гаврилова

«Король Лир» («Ленфильм»). Сценарий и постановка Г. Козинцева

«Города и люди». Совместное производство Центральной студии документальных фильмов (Москва) — Польской студии кинохроники (Варшава). Рабочий момент. Режиссеры Людвик Перский, Леонид Махнач.



Л. Шепитько, ярко индивидуальные работы А. Тарковского, А. Кончаловского и других говорят о радующем всех нас своеобразии творческого почерка молодых художников, о наличии в их фильмах того, что поэт назвал «лица необщим выраженьем».

Свыше шестидесяти молодых режиссеров получили за последние несколько лет дипломы об окончании Всесоюзного государственного института кинематографии. Нам, «старикам», не всегда бывает с ними легко. Каждый молодой художник ищет новые пути в искусстве, новые выразительные средства, и подчас этот поиск бывает связан с болезненными ушибами и горькими разочарованиями. Но эти ошибки не так страшны, если автор способен трезво оценить их, верно понять. Мне хочется дать лишь один дружеский совет моим молодым коллегам. Во время своих творческих поисков вспоминайте почаще об опыте старших поколений киномастеров, старайтесь учиться не только на их достижениях, но и на их промахах. Это сбережет вам много времени и творческих сил. Например, когда я слышу сейчас от некоторых молодых режиссеров призывы к разрушению элементов традиционного искусства, я всегда вспоминаю рассказ С. Эйзенштейна о том, как в начале 20-х годов он пришел к мысли, что нужно уничтожить традиционное искусство, овладев сначала его тайнами. Он думал над «ликвидацией центрального его признака — образа — материалом и документом, смысла его — беспредметностью; органики его — конструкцией...» (Многое из этого звучит вполне современно, не правда ли?!) Эйзенштейн чувствовал себя убийцей, а традиционное искусство — жертвой. Но «жертва оказалась хитрее убийцы. В то время как убийца полагал, что «охаживает» свою жертву, сама жертва увлекла своего палача» ...

Мне хочется сказать еще об одной проблеме. Ее иной раз называют банальной, но, на мой взгляд, она является одной из самых важных для каждого подлинно прогрессивного художника. Это проблема цели — вопрос о назначении искусства, о его адресате. Я глубоко убежден в том, что каждое произведение кинематографа

СНИМАЕТСЯ СЕГОДНЯ

«Преступление и наказание» (Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького). Рабочий момент. Сценарий Л. Кулиджанова, Н. Фигуровского, постановка Л. Кулиджанова



должно быть рассчитано на самую широкую аудиторию. Когда-то Александр Петрович Довженко писал, что режиссер работает не для того, чтобы сорвать аплодисменты в Доме кино.

И более того — если художник работает в искусстве для себя самого и для узкого круга «избранных», он в конце концов перестает выполнять основную задачу художника на этой земле — служение людям. «Что мне в том, что я понимаю идею,— писал Белинский,— что мне открыт мир идеи в искусстве, когда я не могу поделиться с теми, кто должен быть моими братьями. ...Прочь же от меня блаженство, если оно достояние одному из тысяч».

В знаменитой формуле «Искусство принадлежит народу» нет призыва к упрощенчеству, к подлаживанию под примитивные вкусы и настроения. Мы призваны отвечать требованиям народа, и мы обязаны развивать его вкус, духовно обогащать его. Как известно, самое сложное в искусстве — уметь в простой и общедоступной форме выразить большую мысль. Но только при решении этой архитрудной задачи художника ждет радость подлинной победы. Это наглядно подтверждается грандиозным всенародным, всемирным успехом лучших фильмов Эйзенштейна и Пудовкина, Довженко и братьев Васильевых, Савченко и Барнета, Экка и Эрмлера, Козинцева и Трауберга, Зархи и Хейфица, Лукова и Рошаля, Ромма и Райзмана, Юткевича и Калатозова, Дзигана и Александрова, Чухрая и Бондарчука, фильмов подлинно новаторских в самом полном и глубоком значении этого слова.

Путь советского кино, как и самого нашего общества,— это трудный путь первопроходцев. Он не может и не должен быть гладким. И сегодня в нашем искусстве много трудностей, много нерешенных проблем. Оглядываясь с гордостью на пройденное и свершенное, будем же помнить о том, что сегодняшний юбилей — это еще одна веха на нашем сложном и неуклонном пути через перевалы истории к великой цели.

Москва

СНИМАЕТСЯ СЕГОДНЯ

«Суровые километры» (Свердловская киностудия). Рабочий момент. Сценарий И. Болгарина, В. Смирнова, постановка О. Николаевского



Тимофей Левчук

История украинского кино сложилась как отражение, как последовательное подтверждение единства интернационального и национального в нашем искусстве. Для нас, украинских кинематографистов всех поколений, стали святыми и заповедными слова В. И. Ленина о том, что только при едином действии пролетариев русских и украинских свободная Украина возможна и что без такого единства о ней не может быть и речи. В этих пророческих словах выражена, как мне представляется, не только социальная, политическая, экономическая жизненная необходимость, но и художественная, имеющая прямое отношение к киноискусству.

Простой пример. Нельзя вообразить себе украинское кино без Николая Щорса, созданного русским артистом Е. Самойловым в фильме А. Довженко, или без Богдана Хмельницкого в исполнении великого русского актера Н. Мордвинова в фильме А. Корнейчука и И. Савченко. Присмотритесь к биографиям кинорежиссеров Довженко, Савченко, Донского, Барнета, Брауна, Лукова — в творческой жизни каждого из них неразделно связаны вехи — Москва, Киев, Одесса.

Все мы ощущаем, как плодотворны связи национальных социалистических культур. Различны грани тесных межнациональных взаимодействий. Но в праздничные дни первой приходит мысль о дружбе, общенародной и личной.

Мне, например, всегда радостно вспоминать содружество с Борисом Чирковым, который в трех поставленных мною фильмах создал образ украинца, киевлянина, арсенальца Якова Середы.

Столь же тепло и сердечно я вспоминаю совместную работу с Руфиной Нифонтовой, Ниной Веселовской, Виктором Хохряковым, Николаем Крюковым, Виктором Чекмаревым, Гургеном Тонунцем, Михаилом Сидоркиным...

Советское кино многонационально. Здесь, именно здесь — истоки безграничных богатств нашего искусства. Лучшим лентам национального кинематографа придают своеобразное очарование и пейзаж той или иной республики и особенности фольклора, музыка речи, народные песни, все этнографические особенности.

Новые качества коммунистического общества возникают в результате сложнейших преобразований исконно национальных особенностей характера, мироощущения. И перемены в характере современника возникают далеко не так быстро, как это кажется иногда. Достаточно вспомнить, сколько глубоких и напряженных поисков было у Довженко, который стремился раскрыть постепенное развитие украинского национального характера в нашем современнике, постоянно выискивая, отражая черты, сближающие украинца с русским, выделяя и подчеркивая новое, социально новое.

«Настоящее, — писал А. П. Довженко, — всегда на дороге из прошлого в будущее... Почему же я должен пренебречь всем прошлым? Не для того же, чтобы научить внуков пренебрегать дорогим и святым моим настоящим, которое для них тоже станет прошлым в великую эпоху коммунизма».

Это — драгоценные, глубоко содержательные слова нашего великого художника, и в них мы находим ключ к правильному пониманию единства традиций и новаторских усилий в современном украинском кино.

В последние два десятилетия мне довелось работать над фильмами очень различными по тематике и жанрам. Но в каждой работе меня вдохновляло неизменное стремление передать в меру творческих сил биение пульса эпохи, раскрыть закономерности нашего общества, определить наиболее важные вехи в становлении характера современника — созидателя и борца.

Создание правдивого образа человека нашего времени — одна из магистральных задач, которую партия ставит перед искусством. Герой — современник, способный стать советчиком и другом, служит вдохновляющим примером, продолжает галерею великолепных образов, шагнувших к нам с экрана в фильмах лучших советских кинорежиссеров. Такого героя нетерпеливо, жадно ждет наш зритель. От правды не скроешься — тут мы, кинематографисты, в долгу перед зрителями. В частности, кинематографисты Украины. Давно не создавались на художественных студиях нашей республики масштабные, действительно созвучные времени полотна. Затянулась «пауза», ждут зрители встречи с киногероем, который в своих помыслах и свершениях достигает высот эпохи.

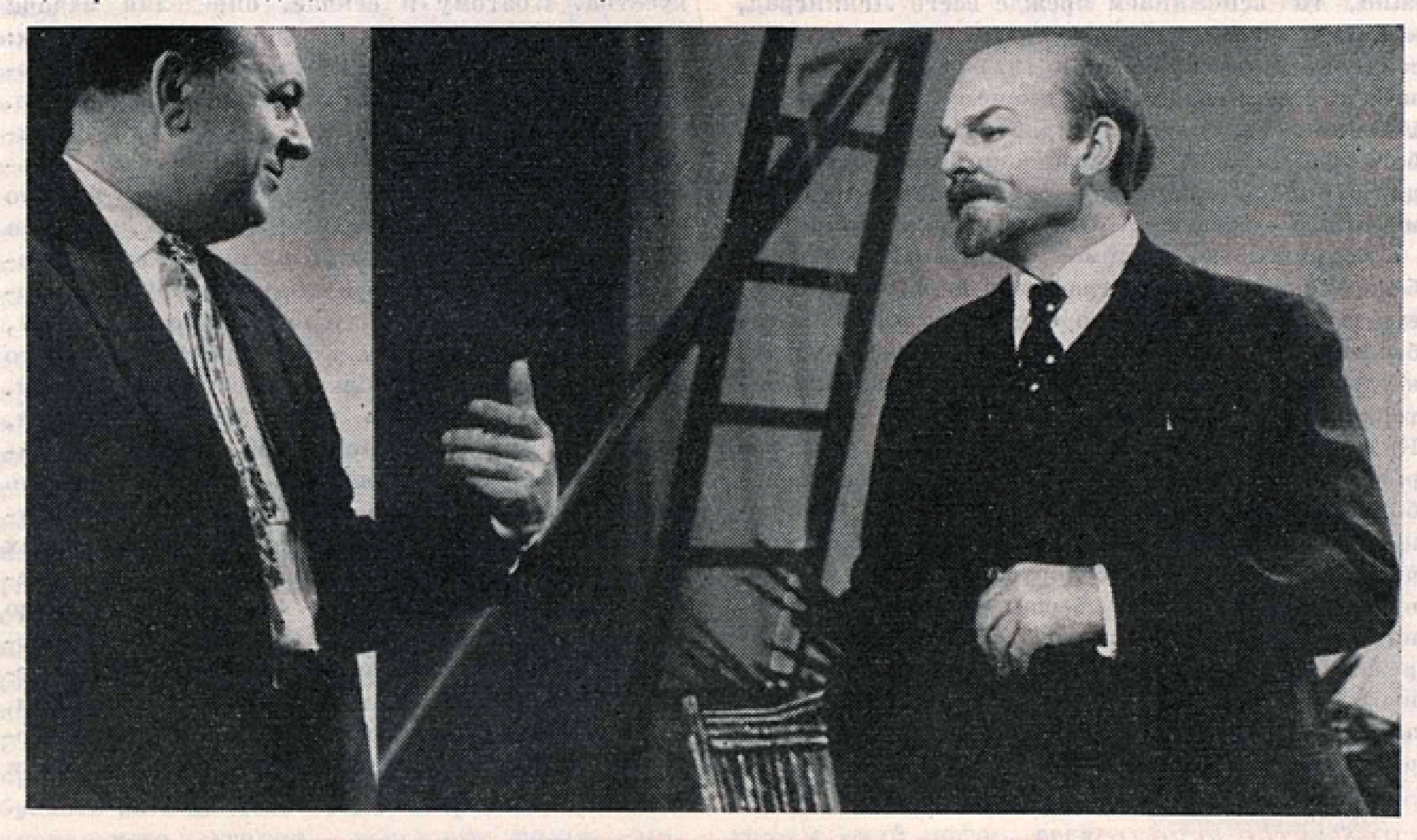
Давно ждет своего воплощения на экране великая, священная для нас тема: Ленин и Украина. В нынешнем году я и мои товарищи по оружию отдаем ей все силы и помыслы.

Интересным представляется подход к этой теме, обозначившийся в сценарии А. Левады «Семья Коцюбинских». Действие охватывает предоктябрьские годы и период становления Советской власти на Украине. Круг действующих лиц велик: Владимир Ильич Ленин, Горький, Луначарский, Коцюбинский, Франко, выдающиеся революционеры, писатели. В центре сюжета образы украинцев-ленинцев, в первую очередь Юрия Коцюбинского, Виталия Примакова, Оксаны Коцюбинской.

Впереди огромная работа. Полувековой опыт советского киноискусства учит нас требовательности и ответственности.

Киев

«Семья Коцюбинских» (Киевская киностудия имени А. П. Довженко). Рабочий момент. Сценарий А. Левады, постановка Т. Левчука



«Почтовый роман» (Киевская киностудия имени А. П. Довженко). Сценарий Д. Храбровицкого, постановка Е. Матвеева

Борис Павленок

Когда мы говорим о прошлом белорусского кино, то вспоминаем прежде всего Ленинград, ибо вся история белорусского кинематографа, созданного официально в 1924 году, тесно связана с Ленинградом и с именем С. М. Кирова. Именно ленинградцы, Киров оказали нам очень большую помощь в организации хозяйства студии, в подборе кадров киноработников. Наш кинематограф — результат большой дружбы народов.

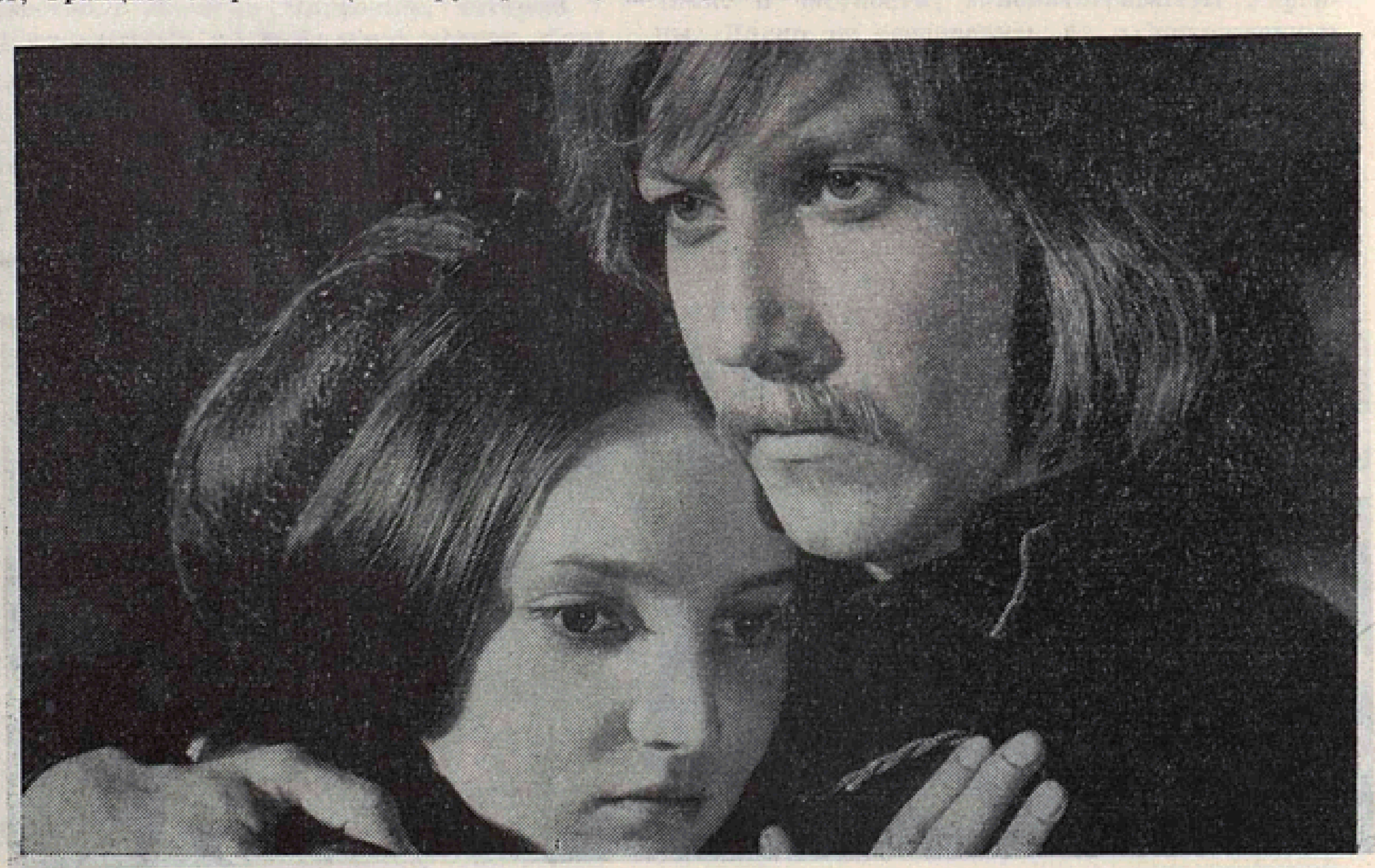
Большинство фильмов, созданных молодым белорусским кинематографом в первые годы его существования, связано с революционными событиями, с гражданской войной. И даже тогда, когда авторы обращались к историческому материалу, как, например, в картине «Кастусь Калиновский» режиссера В. Гардина, речь все равно шла об освободительной борьбе, об освободительном революционном движении. Революционный дух времени наложил решающий отпечаток на всю историю белорусского кино. Я имею в виду такие фильмы, как «В огне рожденная», «Первый взвод», «Огненные годы» режиссера В. Корш-Саблина, широко известный фильм «Балтийцы» А. Файнциммера, эпическое полотно о борьбе белорусского народа под руководством партии большевиков «Одиннадцатое июля» режиссера Ю. Тарича и многие другие картины, которые вошли в золотой фонд отечественного киноискусства. Поэтому и сейчас, определяя задачи нашего кинематографа, мы формулируем их так: писать биографию республики, причем не просто биографию, а биографию революционную.

Наш старейший кинематографист В. Корш-Саблин готовит к постановке фильм о Февральской революции. Почему мы обратились именно к Февральской революции? Да потому, что она была тесно связана с Западным фронтом, который проходил по территории Белоруссии, потому, что тема эта — в русле тех мыслей и идей, которыми всегда питалось белорусское кино с его крепкими историко-революционными традициями.

Кстати, о «своей» теме. Да, мы считаем, например, своей, кровной темой историю партизанской борьбы, напряженную, сложную жизнь народа в тылу врага, в оковах фашистской оккупации. У нас уже были такие фильмы. До сих пор, например, любим нашим зрителем белорусский фильм «Константин Заслонов». Однако мы не считаем исчерпанной до конца, «отработанной» эту очень большую и очень важную тему. Те страдания, которые вынес наш народ, и то сопротивление, которое оказал он жестокости и зверству фашизма, оставляют перед нами

СНИМАЕТСЯ СЕГОДНЯ

«Я, Франциск Скорина...» («Беларусьфильм»). Сценарий Н. Садковича, постановка Б. Степанова



задачу — создать достойное, крупное произведение о партизанском движении. Сейчас режиссер Виктор Туров (известный по фильмам «Через кладбище», «Я родом из детства») работает над картиной по сценарию А. Адамовича «Партизаны». Готовится к постановке сценарий многосерийного телевизионного фильма о минском подполье, посвященный одному из наиболее ярких героев партизанского движения — Батьке Минаю.

Однако этой темой, как бы близка и дорога она ни была нам, мы вовсе не ограничиваем нашу работу. Мы не можем быть в стороне от больших проблем современности. Я вообще считаю, что любая национальная студия не может и не должна замыкаться в кругу своих «местных» вопросов. Все богатства мировой культуры, все насущные вопросы сегодняшней политической жизни не только вправе, а должна, призвана разрабатывать студия. Сейчас, например, в производстве «Беларусьфильма» — лента о национально-освободительном движении народов Африки. Это картина «Черное солнце», которую ставит режиссер А. Спешнев по сценарию, написанному им вместе с К. Киселевым (сценарий получил третью премию на Всесоюзном конкурсе, посвященном столетию со дня рождения В. И. Ленина). Это не первая попытка выйти за пределы «местной жизни». Студия и раньше бралась за подобные темы широкого интернационального звучания — вспомните фильм «Москва — Генуя».

Традиционно для Белоруссии внимание к детскому фильму. Еще в конце 20-х годов, одной из первых в стране наша студия начала снимать картины для детей («Гришка-свинопас», «Юные изобретатели», «Полесские робинзоны») и снимает их по сей день. Многие знают фильмы «Девочка ищет отца», «Анютина дорога» и другие ленты нашего старейшего «детского» режиссера Л. Голуба; с успехом шла на экранах страны яркая, праздничная сказка «Город мастеров» В. Бычкова.

Если же вернуться к теме Белоруссии, к ее истории, то нам представляется важной работа над фильмом «Я, Франциск Скорина...» режиссера Б. Степанова, который ранее интересно показал себя в «Альпийской балладе». Франциск Скорина не только известный белорусский просветитель. Он много сделал для развития всей славянской культуры.

Итак, белорусскому кинематографу предстоит осуществлять серьезные идейные задачи. Решить их невозможно без постоянного повышения художественного мастерства, непрерывного роста творческого потенциала наших кинематографистов. Большинство картин, которые мы выпускаем сейчас, — первые работы молодых режиссеров. И я думаю, что это совсем неплохо, когда в авангарде кинематографа — молодые творческие силы. Однако подчас сказывается недостаток опыта. И здесь для нас непочатый край работы.

Мы понимаем, как много надо сделать, чтобы белорусский кинематограф обрел еще больший гражданский пафос, вернул экрану его зрелищность, умножил все то лучшее, что характерно для лучших традиций советского киноискусства. Возможности для этого есть. Значит, надежды и желания наши должны осуществиться.

Минск

Сабир Мухамедов

Своеобразным был путь узбекской культуры. Она испытывала непосредственное влияние религиозных представлений, многие века подчиняясь господству ислама. Поэзия, музыка, танец — эти наиболее условные формы искусства господствовали, совершенствовались, в то время как проза, театр, скульптура, живопись были ограничены в своем развитии. Между тем как раз традиции романа, драмы, театра, живописи могли способствовать рождению и дальнейшему становлению узбекского кинематографа.

Тем не менее узбекское кино родилось.

Это произошло в 1924 году. Кино бурно заявило о своем возникновении, революционная энергия рвалась на экран. Сюжеты подсказывала меняющаяся жизнь, в которой трудно, сурово ломалось мировоззрение старого Востока.

«Шакалы Равата», «Из-под сводов мечети», «Последний бек» — эти узбекские фильмы двадцатых годов сегодня кажутся архаичными; но сколько важного несли они зрителю своего времени, как помогали формировать новое сознание, создавать новое общество. Горячо принимались произведения нового искусства — экран рассказывал узбекскому зрителю о его делах, надеждах, тревогах, о помощи, которую нес ему русский брат.

Как любимое детище народа возникло узбекское кино. И народ же выдвигал из своей среды будущих кинематографистов.

Наби Ганиев. Нелегко ему было порвать с домостроевскими устоями своей семьи, со старой моралью, старыми нравами. Но он сделал это и весь темперамент и энергию молодости отдал кинематографу. Ему принадлежат постановки, которые вошли в золотой фонд советского киноискусства — «Тахир и Зухра», «Похождения Насреддина».

Камиль Ярматов. Сначала прошел он путь от рядового бойца революции до красного офицера, потом — от скромного администратора в кино до настоящего мастера, художника, чье имя пе-

решагнуло рубежи страны. «Алишер Навои»; «Авиценна» в свое время завоевали прочный зрительский успех, а созданные совсем недавно «Буря над Азией», «Всадники революции» продолжают революционные традиции молодого узбекского кино.

Традиции эти, ведущие свое начало от 20-х и 30-х годов, непосредственно связаны с работой не только узбекских режиссеров, актеров, операторов, но и русских кинематографистов, приехавших в молодую республику, чтобы оказать творческую помощь своим коллегам. Так в творческом содружестве представителей двух народов возникал своеобразный облик узбекского киноискусства.

Сегодня на фундаменте, заложенном старыми мастерами, строится, растет новое здание. В строительстве этом принимают активное участие молодые режиссеры, сценаристы, операторы, актеры, которые пришли на студию «Узбекфильм» в шестидесятые годы. И надо сказать, что с помощью молодых узбекский кинематограф начал смелее выходить за пределы уже привычного материала, стал активнее в поисках новых проблем, новых тем.

Выпускник Ташкентского театрально-художественного института Шухрат Аббасов обрадовал нас свежестью кинематографического языка, любовным, добрым и вместе с тем мужественным взглядом на человека. «Ты не сирота», «Ташкент — город хлебный» прочно ввели Ш. Аббасова в число мастеров сегодня уже среднего поколения узбекских кинематографистов.

Вгиковец Али Хамраев поставил фильм «Белые, белые аисты» по сценарию талантливого молодого драматурга О. Агишева. А вскоре другой сценарий Агишева — «Нежность» дал жизнь картине Э. Ишмухамедова, интересного, обещающего режиссера. Вгиковец Дамир Салимов снял по своему сценарию поэтичный фильм «Круг».

Р. Батыров, А. Хачатуров, У. Назаров... Все больше и больше появляется новых молодых имен в студийном коллективе «Узбекфильма». Получилось так, что именно на плечи молодых легла тяжесть, сложность работы над современной тематикой. Не все и не всегда здесь идет гладко, но, думается, такая работа будет лучшей школой для молодых.

Жизнь быстро идет вперед. Вчерашние дебютанты становятся мастерами, а на их место приходят новые, молодые, обретают опыт, уверенность, профессионализм. И в этом вечном движении, обновлении творческих сил — залог успехов, перспективы нашего искусства.

Ташкент

СНИМАЕТСЯ СЕГОДНЯ

«Влюбленные» («Узбекфильм»). Сценарий О. Агишева, постановка Э. Ишмухамедова



Сералы Кожамкулов

У нас в народе говорят: поздний ягненок, если будет двух маток сосать — быстро наберет силу. Эта пословица всегда приходит мне на ум, когда заходит речь о рождении казахского кино.

Первый раз перед объективом киноаппарата я оказался в 1930 году. Тогда к нам в Казахстан приехал режиссер Ефим Арон, который впоследствии связал свою жизнь с казахским кинематографом. Он снимал фильм «Жёт» («Голод»). Это была история о том, как во время первой мировой войны, в 1916 году, царские власти угоняли на тыловые работы бедняков. Это был фильм о казахах, но пока еще не казахский фильм.

В 1936 году в Москве с большим успехом прошла декада казахского искусства. Вот тогда-то и родилась мысль о необходимости создать казахский кинематограф. Было решено начать с показа на экране героя казахского народа революционера Амангельды, который в 1916 году поднял восстание против царя и его прислужников. Сценарий был написан Г. Мусреповым и В. Ивановым. В Алма-Ату приехал режиссер М. Левин. Авторы выезжали на родину героя-революционера, побывали в тех местах, где он жил, боролся и с честью погиб уже в годы гражданской войны. Мы вправе считать, что с «Амангельды» начинается казахский кинематограф, но также по праву стоит в титрах картины и марка «Ленфильма» — студии, с которой связана производственная и творческая судьба нашего первенца.

Роль Амангельды Иманова играл Е. Умурзаков. Среди других исполнителей были мои товарищи — драматические актеры. Мне довелось играть роль соратника Амангельды — кузнеца, который ковал для восставших оружие. К тому времени мы, актеры алматинского театра, на сцене чувствовали себя профессионалами, способными контролировать жест, мимику, движения, ритм. И как же были мы изумлены, когда экран показал нам наши недостатки крупным планом! Первый опыт перед камерой дал нам понять, что в кино нельзя слепо переносить приемы и методы работы театра, что новое искусство требует новой техники, культуры актерской игры.

Пусть читателю не покажется странным, что старый актер так подробно останавливается на первых шагах казахского кино. Но в ту пору несколько месяцев съемок в павильоне «Ленфильма» были для нас школой мастерства, более того — школой русской культуры. Именно тогда

СНИМАЕТСЯ СЕГОДНЯ

«Один день героини» («Казахфильм»). Сценарий А. Михалкова-Кончаловского, постановка М. Бегалина



я познакомился с великолепными актерами Николаем Черкасовым и Михаилом Жаровым. Именно тогда на просмотре материала фильма «Амангельды» режиссер С. Васильев сказал нам: «Вы делаете хороший фильм» — и добавил: «Это — казахский Чапаев». С. Васильев сидел за монтажным столом и помогал нашему режиссеру монтировать картину. А известная актриса В. Мясникова, сыгравшая роль Анки в «Чапаеве», взялась обучать нас русскому языку, потому что нам предстояло дублировать фильм.

В годы войны в Казахстан были эвакуированы студии «Мосфильм» и «Ленфильм». Москвичи и ленинградцы и в эти труднейшие годы испытаний передавали нам свой огромный кинематографический опыт. Так, в частности, Г. Рошаль в 1944 году снимал фильм «Песни Абая» по сценарию, который был им написан в соавторстве с М. Ауэзовым.

В послевоенный период казахская кинематография создала немало достойных фильмов, всех не перечесть. Сложился свой отряд кинематографистов. Среди них такие режиссеры, как Шакен Айманов, Мажит Бегалин, имена которых хорошо известны советским кинозрителям всех республик. Гордимся мы и популярностью наших актеров.

Мне приходилось слышать мнение, что казахские, киргизские актеры очень достоверны, реалистичны. В этом нет особой загадки. Мои сородичи познавали жизнь в гуще народной. Гоголь говорил, что из десяти человек составляется портрет одного персонажа. И мы находим в жизни своих героев, чтобы потом на экране передать их психологическую сущность, черты характера — трудолюбие, верность, честность, юмор и живость ума. Но и лодырей мы встречали немало, и таких тоже стараемся изобразить правдиво, со всей необходимой жизненной яркостью.

Время даст дорогу молодым. Недавно начал свой путь в кино молодой Карсакбаев — снял хорошую картину о детях «Меня зовут Кожá». Но и художники старшего поколения показывают твердость руки. Шакен Айманов вновь доказал это картиной «Земля отцов», а наша прекрасная актриса Амина Умурзакова, завоевавшая большую популярность фильмом «Сказ о матери», продолжает с успехом выступать в разных по характеру ролях.

Прекрасны традиции дружбы народов нашей страны. Казахские кинематографисты так же часто перешагивают границы своей республики, как и творческие работники всех других национальных студий. Творческие связи, как реки, питают почву искусства.

Алма-Ата

Резо Чхеидзе

В самом начале века произошло событие, оставившее глубокий след в грузинской национальной кинематографии. В 1911 году народный поэт Грузии Акакий Церетели путешествовал по Раче. За ним неотступно следовал кинооператор с тяжелой ручной кинокамерой. Так был создан полнометражный документальный фильм «Путешествие Акакия по Раче-Лечхуми». Отличительной особенностью фильма явилось то, что внимание автора и объектива оказалось устремленным прежде всего к созданию образов людей из народа, на лицах, руках которых оставил свой след тяжелый труд.

Ныне здравствующий автор фильма В. Амашукели вспоминает, что во время съемок Акакий Церетели постоянно помогал ему в выборе наиболее интересных и важных объектов и деталей, стремился внести свой вклад в создание кинематографического произведения, предназначенного для будущих поколений. «Меньше снимайте меня — старайтесь запечатлеть этих людей, эти памятники, эту природу»,— говорил поэт. Так был создан документ, рассказывающий о бедах и радостях народных, о национальных традициях, об эпохе.

И как бы следуя традициям любимого поэта, наше киноискусство с первых же шагов старалось быть доступным народу. И если сегодня мы отмечаем успех грузинского кино на советских и зарубежных экранах, то причину тому ищем прежде всего в его близости народной жизни — с одной стороны, а с другой — в его стремлении быть искусством интернациональным, решать в ярких художественных формах общую для всех национальных кинематографий задачу— глубже, интереснее разрабатывать проблемы социалистической современности.

Интерес к жизни народа сопутствовал творчеству мастеров грузинского кино во все годы, хотя надо сказать, что в ранний период развития нашего кинематографа режиссеры и операторы излишне увлекались экзотикой — показом красот природы, отживших свой век традиционных образов...

Этапным в истории киноискусства Грузии по праву считается фильм режиссера Николая Шенгелая «Элисо», выпущенный в 1928 году. Поиск типичных народных характеров, строго реалистический стиль и революционный пафос, общечеловеческая проблематика —вот черты, отличающие ленту Н. Шенгелая, выражающие ее

принципиальные идейно-эстетические устремления.

Уходят корнями в глубины жизни грузинского народа фильмы мастеров старшего поколения М. Чиаурели, С. Долидзе, Д. Рондели, Л. Эсакия, М. Калатозишвили, С. Палавандишвили — «Хабарда», «Последний маскарад», «Потерянный рай», «Последние крестоносцы», «Дарико», «Арсен», «Приданое Жужуны». В то же время грузинское кино активно вбирало в себя все революционное и передовое, содержащееся в таких выдающихся произведениях киноклассики, как «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, «Мать» В. Пудовкина, «Земля» А. Довженко, «Чапаев» братьев Васильевых. Кинематографисты Грузии уверенно вооружались методом социалистического реализма, расширяя идейно-художественный диапазон национального киноискусства.

Так складывались традиции грузинского кино. И стараясь продолжать, развивать их, мы, работающие в киноискусстве сегодня, в то же время ищем новые пути к зрителю, стремимся к тем формам отражения жизни, которые соответствуют характеру нынешнего времени. Правда, не всегда здесь нам сопутствуют удачи — когда поиск современных форм превращается в самоцель, когда автор пытается угодить моде, на успех не приходится рассчитывать.

Только обращение к народной жизни, глубокое исследование народного, национального характера, желание познать его в самой сути, в главном, решающем приносило и приносит радостное удовлетворение — и нам, кинематографистам, и зрителям.

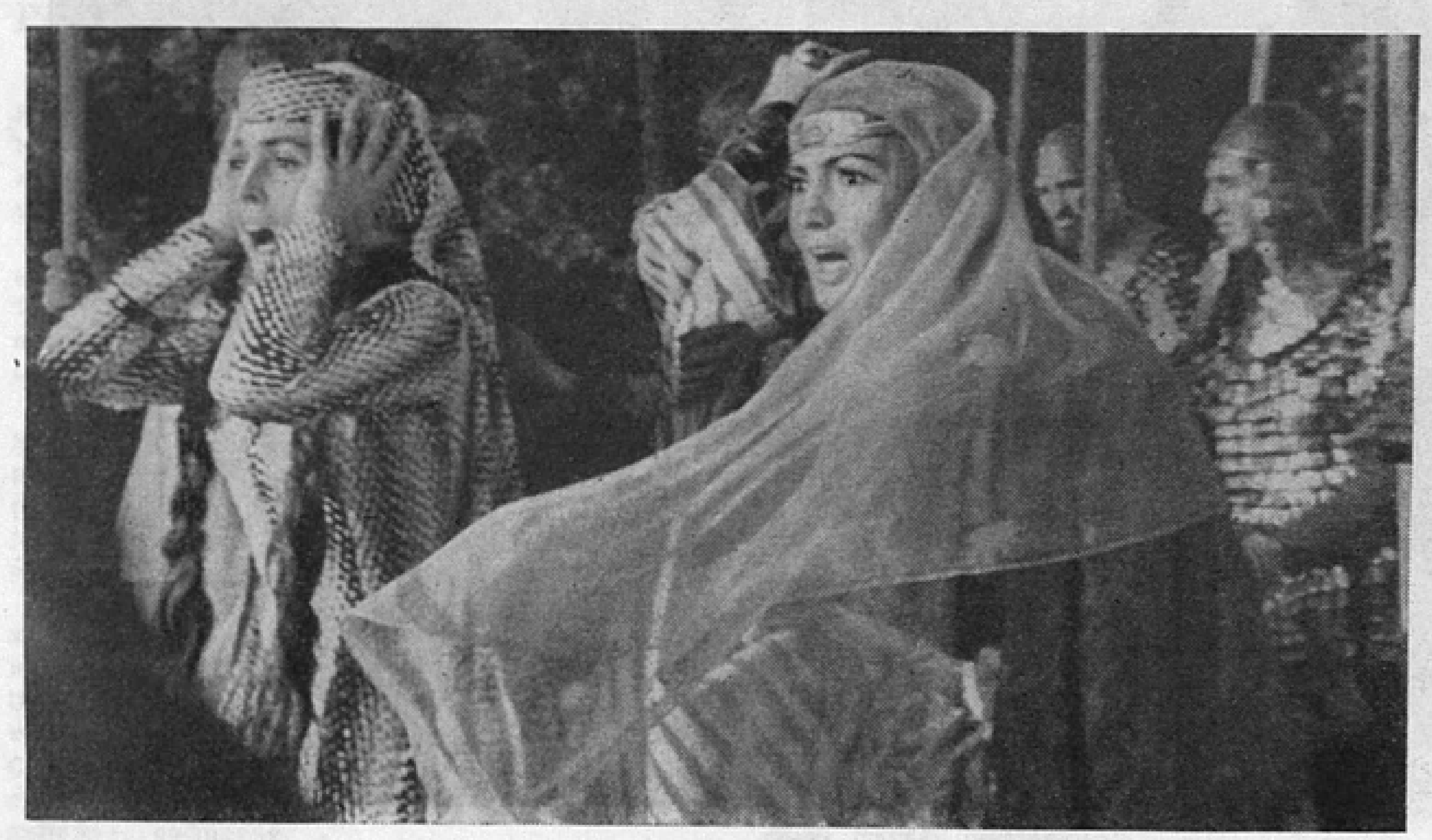
Мы гордимся тем, что за последние годы в грузинском кино появилось немало таких фильмов. Они совсем не похожи один на другой, индивидуальны, отличаются своеобразием художественного почерка. «Белый караван» Э. Шенгелая и «Я, бабушка, Илико и Илларион» Т. Абуладзе и Н. Думбадзе, «Встреча с прошлым» С. Долидзе и «Алавердоба» Г. Шенгелая и Г. Рчеулишвили, «Миха» М. Кокочашвили и «Листопад» О. Иоселиани и А. Чичинадзе... А разве можно не назвать оригинальные, богатые выдумкой, юмором, обаятельные ленты М. Кобахидзе «Свадьба» и «Зонтик», сценарии драматурга Сулико Жгенти «Отец солдата», «Ну и молодежь!» и «Думы матери» или телефильм «Серенада» К. Хотивари?..

Мы надеемся, что грузинское кино будет развиваться не только силами уже известных мастеров — его ряды будут постоянно пополняться молодыми художниками, которые приумножат победы нашего кинематографа.

Тбилиси

СНИМАЕТСЯ СЕГОДНЯ

«Десница великого мастера» («Грузия-фильм»). Сценарий К. Гамсахурдиа, В. Таблиашвили, постановка В. Таблиашвили, Д. Абашидзе



Гасан Сеидбейли

Погас экран. Создатели фильма приняли поздравления коллег — новая картина получает путевку в жизнь. И отныне мы, азербайджанские кинематографисты, будем внимательно и ревностно следить за тем, как в океане большой советской кинематографии движется картина с маркой студии «Азербайджанфильм». Каждый наш фильм, даже если он не станет значительным явлением советского кино, для нас будет дорог как новая ступень в сложном процессе поисков, сопутствующих становлению кинематографии в нашей республике.

Говоря о современной национальной культуре Азербайджана, обычно называют имена наших замечательных поэтов, композиторов, художников, прославивших республику. Самед Вургун, Узеир Гаджибеков, Кара Караев и Таир Салахов, Надир Абдуррахманов и Тогрул Нариманбеков — эти имена не нуждаются в обширных творческих характеристиках. А кинематографисты? Нужно признать: по сравнению с ярким созвездием имен в различных областях нашей культуры и искусства азербайджанская кинематография далеко не в полной мере использует свои возможности. Наша республика не стала еще кинематографической, хотя есть к тому предпосылки. В том числе и исторические.

Начало истории азербайджанского кино — двадцатые годы, экранизация классических произведений, известных и любимых в Азербайджане. Не были профессионалами энтузиасты, ставшие впоследствии мастерами кинорежиссуры — Микаэл Микаэлов, Ага-Рза Кулиев... Они стояли у истоков нашего сегодняшнего кинематографа. Плечом к плечу с ними помогал кинематографу Джафар Джабарлы, пришедший на первую в Баку киностудию сложившимся, опытным и популярным драматургом, сумевшим с увлечением и завидной энергией отдать себя новому в республике искусству кино. Плодотворным для азербайджанского кино стало участие в работе студии в ранний период ее развития таких интересных и опытных мастеров, как Амо Бек-Назаров и Николай Шенгелая. У них учились грамоте наши первые режиссеры.

Мы теперь называем себя средним поколением. И часто в кругу седеющих уже собратьев по искусству спрашиваем себя: удалось ли нам сказать новое, свое слово в экранном искусстве? Во всяком случае, кое-какое оживление

СНИМАЕТСЯ СЕГОДНЯ

«Последняя ночь детства» («Азербайджанфильм»). Сценарий Р. Ибрагимбекова, постановка А. Бабаева



в азербайджанском кино с приходэм профессионалов, получивших образование в лучших творческих вузах страны, несомненно. Оно совпало с деятельностью в кинодраматургии наших писателей. Нашу общую сценарную жажду утоляли произведения Имрана Касумова, Мирзы Ибрагимова, Энвера Мамедханлы, Байрама Байрамова, Гылмана Мусаева, Сабита Рахмана и других литераторов. Творческий отчет поколения могут составить такие картины, как «Двое из одного квартала», «На дальних берегах», «Телефонистка», «Мачеха». Не погрешу против правды, назвав жемчужиной азербайджанского кино широкоизвестную комедию «Аршин мал алан», поставленную Тахмасибом и Н. Лещенко.

Картины азербайджанских кинематографистов вышли на союзный и на международный экран. Казалось бы, найден путь, которым должно следовать наше кино. Однако в кинематографические ряды закрадывается серьезная озабоченность. Было, правда, кое-что любопытное и в нашей области, есть вполне приличные работы, выполненные на хорошем профессиональном уровне. Но может ли удовлетворить художника это самое «кое-что»? Нет, конечно.

И вновь мы в поиске, вновь в раздумьях. И выход ищем в появлении новых творческих сил. Талантливая и образованная творческая молодежь, люди, которых роднят общие идеи, профессиональные кинематографисты, ориентирующиеся в течениях и направлениях современного киноискусства, способные к самостоятельному поиску,— вот от кого мы ждем многого.

За ними не приходится посылать куда-то за тридевять земель. Они, в большинстве своем, наши, бакинские. Сегодня они уже работают среди нас. Их имена появились в титрах картин последних лет. Это Анар, братья Максуд и Рустам Ибрагимбековы, Алла Ахундова — сценаристы. Операторы З. Магерамов, Р. Исмайлов. Всерьез первыми картинами заявили о своих творческих намерениях и возможностях наши молодые режиссеры Октай Мир-Касимов, Эльдар Кулиев и Ариф Бабаев.

В картинах молодых кинематографистов отчетливо проявилось пристальное внимание, обращенное на внутренний мир человека. Отрадны попытки более «глубинного» и более кинематографичного, в хорошем смысле этого слова, решения характеров. Это становится художественной позицией в творчестве молодых кинематографистов «Азербайджанфильма».

На студии сегодня — здоровый дух тесного сотрудничества, взаимообогащения кинематографистов всех возрастов и разного опыта, различных художнических пристрастий. Есть основания сделать положительный прогноз: Советскому Азербайджану быть республикой кинематографической!

Баку

Раймондас Вабалас

В буржуазной Литве кроме «светской» хроники, которая делалась иностранными фирмами, никакая другая кинопродукция не производилась. Сегодня же мы с гордостью отмечаем: литовское национальное кино — это советское кино.

Когда человеку десять — двенадцать лет, его называют ребенком, потом подростком. Трудно сказать, каким он станет. Детство будет вспоминаться то с улыбкой, то с завистью, но запомнится навсегда.

Литовской кинематографии всего десять — двенадцать лет. Конечно, трудно назвать подростками начинающих седеть (а то и лысеть) режиссеров, операторов, актеров. Но это молодая кинематография, и живет она, тревожась, мечтая, пробуя найти свое собственное лицо.

Пока создано чуть больше двух десятков художественных фильмов, невелик урожай и документальных лент. Но дело не в количестве. Эти быстро промчавшиеся годы дороги нам не только первыми пробами, первыми находками. Сделано главное — вырос, сплотился круг не существовавших до этого в Литве художников-кинематографистов.

Наши кинематографисты перенесли на экран давно сложившиеся черты литовского искусства. Но эти черты должны были быть как-то внутренне пережиты, пропущены через кинематографическое вйдение — и литература, и пластика, и музыка. Больше того, процесс становления зачастую требовал, чтобы режиссеры делались сценаристами, операторы — режиссерами, актеры театра — киноактерами, художники — кинохудожниками.

А. Жебрюнас, в прошлом архитектор и художник, стал режиссером игрового кинематографа, поставил одну из новелл фильма «Живые герои», «Девочку и эхо», «осмелился» экранизировать «Маленького принца».

А. Араминас, оператор, снимавший новеллу в «Живых героях», «Хронику одного дня» и «Чужие», стал автором документальных лент и дебютировал вместе с Г. Каркой как режиссер художественного фильма «Ночи без ночлега». А сейчас снял еще два фильма — «Найди меня» и «Когда я был маленький».

Я, пишущий эти строки, актер Паневежисского театра, начал в литовском кино как режиссер фильмом «Шаги в ночи» и сейчас снимаю свою пятую картину.

В этом взаимопроникновении профессий одна из особенностей становления нашего молодого кинематографа. Видимо, без этого нельзя. Видимо, для нашей студии, где нет практически «отцов» и «детей», где ведущим является среднее поколение, десять лет назад начинавшее как молодое и даже юное,— это закономерно.

Но как бы ни сложился путь литовского мастера — пусть это будет путь режиссера и драматурга В. Жалякявичуса (десять лет назад дебютировавшего фильмом «Адам хочет быть человеком» и прославившего литовское кино среди советских и зарубежных зрителей картиной «Никто не хотел умирать») или путь какого-нибудь пока еще скромного документалиста — все они пьют из одного, давно бьющего родника литовского искусства. И документальные ленты — «Чютита-рута» («И стар, и млад»), «Винцас Свирскис», «Время идет по городу», и лучшие художественные наши фильмы неотделимы от своего народа, его умельцев, его песен.

А талант народный так глубок и рождает он таких способных и работящих сыновей, что, видимо, не «умещается» на маленькой студии.

Мы гордимся, что литовский оператор А. Моцкус снял эстонские фильмы «Ледоход» и «Оборотень», И. Грицюс — «Гамлета» и снова снимает с Г. Козинцевым «Короля Лира». Оператор А. Видугирис стал оператором и режиссером киргизского фильма «За́мки на песке», получил за эту работу высшую награду Краковского фестиваля и остался работать во Фрунзе. Мы гордимся литовскими актерами Д. Банионисом, А. Масюлисом, Р. Адомайтисом, Б. Бабкаускасом, Л. Норейкой, Ю. Будрайтисом и другими, которые снимаются на студиях Москвы, Ленинграда, Кишинева, Риги, Ташкента, в ГДР, в Чехословакии. И не только снимаются, а достойно представляют на огромном нашем многонациональном экране актерскую театральную школу литовского режиссера и педагога Ю. Мильтиниса.

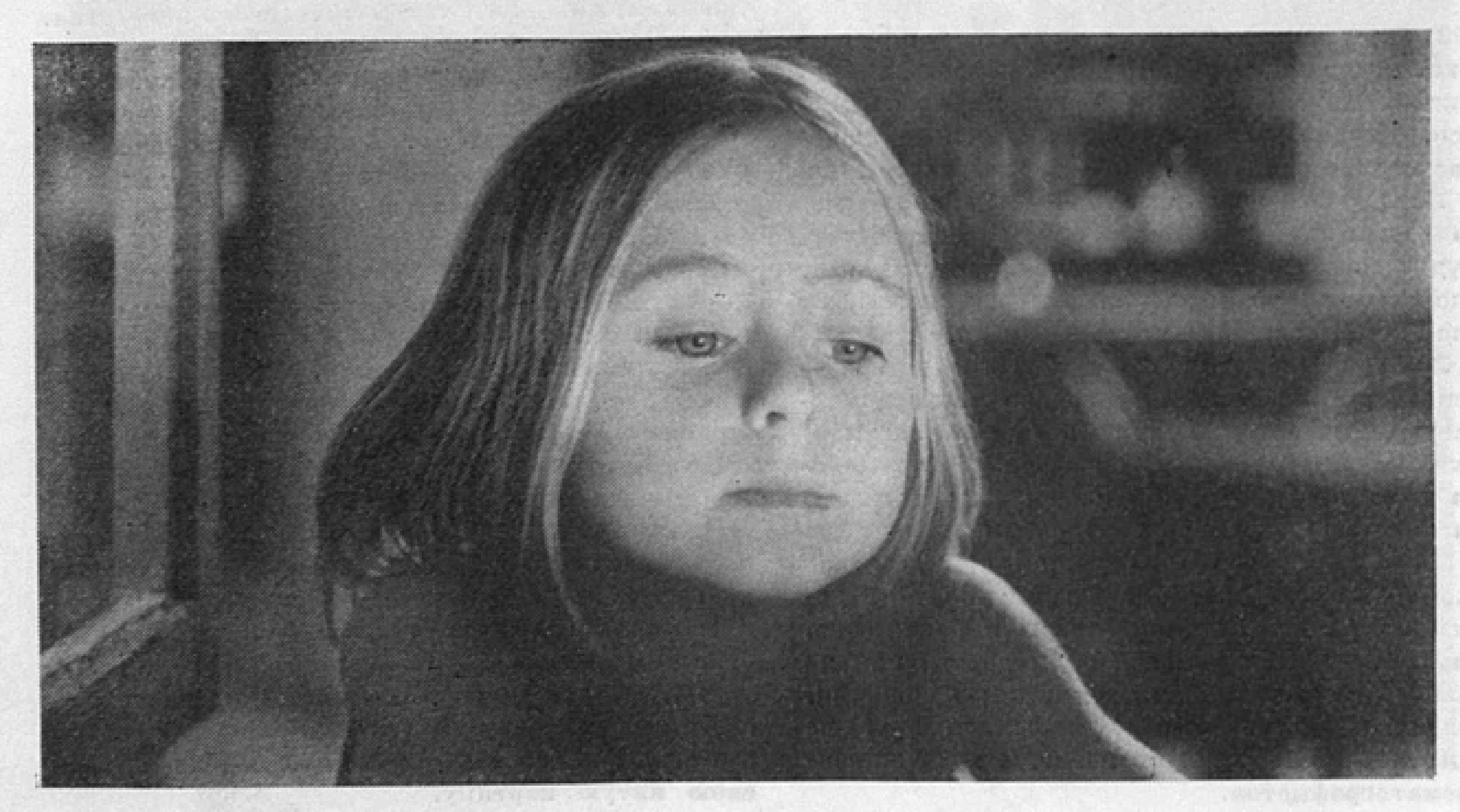
Трудно сказать, каким будет литовское кино в своем будущем, «взрослом» состоянии. Но даже и сегодня в нем, подростке, можно разглядеть стремление приблизиться — по облику своему — к прозе нашей молодой литературы, к поэтической живописи великого Чюрлёниса.

Трудно заглядывать в будущее, трудно предугадать его. Но, мысленно оглянув прошлое, понимаешь, что впереди работы очень много. Будущее делается каждый день. Сегодня наши кинематографисты — в разъездах. Снимают и снимаются, чтобы служить благородному делу — искусству для широких народных масс.

Вильнюс

СНИМАЕТСЯ СЕГОДНЯ

«Красавица» (Литовская киностудия). Сценарий Ю. Яковлева, постановка А. Жебрюнаса



Эмиль Лотяну

У молдавской кинематографии нет вчерашнего дня. Нет категории прошедшее. Есть один сегодняшний день, «сейчас». Есть рождение и становление одновременно. Мы ощущаем в своих ушах крик новорожденного, крик пронзительный и радостный...

Итак, мы то поколение, которое для молдавского кино станет его вчерашним днем. На наши плечи — отнюдь не атлетические — ложится не только груз собственного несовершенства, но, с приходом более молодых коллег, и груз упреков, справедливый и давящий... Вот мысли, которые навязчиво и постоянно беспокоят меня. Отвлекает от подобных раздумий ежедневный труд, о котором мы говорим мало. Это любимый труд, это ад, в который вступаешь добровольно и где каждый расплачивается согласно степени участия.

Мое поколение молдавских кинематографистов постоянно испытывает рефлексы «начинания». Это растерянный глаз актера, который на съемочной площадке «впервые», и ассистент режиссера, который «впервые» старательно делает все... наоборот. Это прекрасный малый, толкающий тележку «впервые» да с такой любовью, что если она не слетает с рельсов, то панорама получается точно с точки зрения пролетающего экспресса.

Будни становления... Взор исследователя через много лет, может быть, без особого внимания просмотрит страницы, рассказывающие о наших кинематографических буднях. Поэтому остановимся на том, что сегодня отличает наше молодое молдавское киноискусство.

Это, прежде всего, приход в кино молодых литераторов (в качестве журналистов и работников редакций они много лет пересекали Молдавию из края в край), начатый десять — двенадцать лет назад и продолжающийся по сей день. Пришли прозаик В. Йовицэ, поэт Г. Водэ, совсем молодые писатели Я. Бургиу, А. Кодру. К литераторам примкнули и молодые художники. Они принесли изобразительную аллегорию, ощущение пластики, стремление к оригинальному киноязыку.

Художественные фильмы «Атаман кодр», «Горькие зерна», «Сергей Лазо», «Последний месяц осени»... Документальные (к которым не меньше, чем к игровым, пристало имя «художественные») — «Каменщики», «Колодец», «По осени», «Свадьба» ...

Наверное, молдавские фильмы надо делить не на «хорошие» и «плохие», а на выстраданные, личные и фильмы из серии «обо всем». Каждая лента, которая представлялась нам творческой удачей, снималась авторами как выражение своего эстетического кредо. Хотелось, чтобы это стало традицией. Люди, о которых расска-

СНИМАЕТСЯ СЕГОДНЯ

«Свадьба во дворце» («Молдова-филм»). Сценарий В. Василаке, К. Кондри, Г. Маларчука, постановка В. Йовицэ



зывалось в наших фильмах, были любимыми, были все «из одной команды» — хотелось сказать о них и, в том числе, немного о себе.

Бесспорно, мы со всей остротой ощущаем «общий климат», бесспорна связь национального киноискусства с теми общими проблемами, которые страна, мир выдвигают ежедневно. Но одна из наших главных задач — рассказать о народе, о его былых страданиях и о его сегодняшнем счастье, о его душевной щедрости, о всем том прекрасном, что внесла Молдавия в стремление человечества к свободе, красоте и достоинству. Сказать об этом надо высоко и правдиво. Это не по силам только одному поколению, это труд, обращенный в завтрашний день молдавского киноискусства.

Мы еще не сняли многого из того, что обязаны были снять. Нужны фильмы о доблестной истории, о стойкости предков, фильмы о революционном прошлом — от далекой Индонезии до Альп, от Испании до Камчатских снегов лежат наши отцы, наши братья. Мы не сняли еще фильмы на материале народного творчества, которое завоевало всемирное признание и любовь. Нет еще фильмов для наших детей, которые прилипают к экрану телевизоров, чтоб пальцем потрогать космос...

Новые имена вписываются ежегодно в студенческие билеты Всесоюзного института кинематографии. Это личная победа каждого из нас, это уверенность, что завтрашний день молдавского кино будет богаче и совершеннее.

Магия кино глубоко вошла в интимный мир молдавского народа наряду с вековыми дойнами, с яростью танцев, с нежностью баллад. И кто испытал трепет заполненного зала в самом далеком молдавском селе, где у каждого из зрителей в руках белая или красная гвоздика, принесенная в дар отснявшим фильм, тот прочувствует кровное родство этих людей с молодым искусством кино.

Кишинев

Вия Артмане

Кино — искусство синтетическое. Соображение это из-за частого употребления стало банальностью. Но не перестало быть истиной. А по отношению к латышскому кино — особенно справедливой.

У нас давняя и высокая театральная культура. Ее традиции органично вошли в кинематограф. Иногда это лежит на поверхности (приход в кино актеров, воспитанных в театре), иногда связано с глубинными, трудно уловимыми процессами (использование в кино некоторых особенностей стилистики театральных спектаклей, традиций национальной драматургии и т. д.)

Латышский кинематограф издавна дружит с театром. Еще в 1913 году актеры Вентспилсского драматического театра приняли участие в создании фильма «Где правда?». И в наши дни много сил отдают кинематографу артисты театра Я. Осис, Э. Радзиня, В. Лине, Г. Лиепинь, Э. Павул, А. Димитер, Д. Ритенберг, В. Зандберг, Г. Цилинский.

Я понимаю, что в этих коротких заметках я не должна пересказывать историю латышского кино и называть много имен. Но я не могу не упомянуть хотя бы тех, кому наше кино обязано всем.

Успехи латышского игрового кино связаны главным образом с экранизацией литературных произведений. В канун Великой Отечественной войны был экранизирован роман К. Зариня «Каугуриеши». В 50-е годы — романы В. Лациса «Сын рыбака» (вторая экранизация), «К новому берегу», «Буря». По мотивам произведений Р. Блаумана созданы такие картины, как «Весенние заморозки» и «Эдгар и Кристина».

Деятели киноискусства стремились найти такие выразительные средства, которые бы сохранили на экране особенности литературного первоисточника. Так сложился стиль неторопливого повествования, за которым стоит большая внутренняя напряженность. Затаенная страстность, сильные чувства, лишь изредка выражаемые открыто, сопряжены с прославлением человека труда, его борьбы.

Наш современный кинематограф ищет выражения гуманных мыслей, образности, пластичности лучших произведений латышской литературы. Питается он и соками высокой музыкальной культуры нашего народа. Праздники песни, массовые музыкальные зрелища имеют у нас очень давние традиции. Вообще в Латвии велика любовь к музыке. Исполнители различных стран находят у нас квалифицированного и благодарного слушателя. Эти обстоятельства, по-видимому, послужили основой для создания на Рижской студии нескольких удачных фильмов-опер: «Моцарт и Сальери», «Царская невеста», «Иоланта».

Мы высоко ценим вклад, который внесли в развитие латышского киноискусства кинематографисты разных студий страны, работавшие на Рижской киностудии. Это, в первую очередь, Павел Арманд, создавший такие значительные фильмы, как «За лебединой стаей облаков»,

«Повесть о латышском стрелке»; Александр Иванов — постановщик фильмов «Сыновья» и «Возвращение с победой» (по пьесе В. Лациса); Юлий Райзман — постановщик «Райниса»; Леонид Луков, экранизировавший роман В. Лациса «К новому берегу». Профессиональный опыт этих мастеров, их яркая индивидуальность способствовали освоению кинематографического опыта нашими кинорежиссерами: Варисом Круминем, Роланом Калнынем, Адой Неретниек, Леонидом Лейманисом, Александром Лейманисом.

На Рижской студии создано несколько превосходных короткометражных фильмов. И среди них — завоевавшие награды на международных кинофестивалях «Белые колокольчики» и «Двое».

И все-таки современная жизнь с ее взлетами человеческого духа, необычайно сложными вопросами поверхностно отображается игровым кинематографом. Об этом нельзя не сказать. Правда, намечается некоторый сдвиг: в сценарном отделе студии есть сейчас несколько обещающих произведений. Важно, чтобы в процессе реализации они обогатились и не растеряли своих достоинств, как это еще случается иногда.

В определенной степени пробелы нашего игрового кино в изображении современной жизни восполняются вдохновенными работами документалистов. Здесь также есть свои традиции: прежде всего связь документального кинематографа с высокой культурой живописи и графики. Традиции кинорепортажа, мы полагаем, берут свои истоки от беспримерных съемок Эдуарда Тиссэ в Лиепае в годы первой мировой войны (он снял кадры обстрела Лиепаи немецкими кораблями) и его же съемок овладения красными отрядами Даугавпилсом. Попав в плен к белогвардейцам, находясь в смертельной опасности, Тиссэ ухитрился снять несколько планов наступления красных. Вот уж, воистину, образец героического репортажа!

После окончания Великой Отечественной войны на Рижскую студию пришли работать фронтовые операторы и режиссеры Герман Шулятин, Михаил Шнейдеров и другие. Их филь-

СНИМАЕТСЯ СЕГОДНЯ

«У богатой госпожи» (Рижская киностудия). Сценарий и постановка Л. Лейманиса



мы, очерки, сюжеты раскрывали различные стороны жизни республики. Их деятельность способствовала появлению молодых, весьма одаренных документалистов: Фрейманиса, Брауна, Пиесиса, Бренча. Картины молодых сочетают острый репортаж и лирику, рассказ о конкретном факте и поэтическое философское обобщение.

Жизнь нашей республики необыкновенно интересна. Успехи людей науки, труд рабочих, земледельцев, рыбаков — все это не может не быть предметом внимания художников. И если пока кинематографисты Латвии, имеющие, кстати сказать, одну из крупнейших студий в стране, еще не достигли истинных успехов в отображении современной действительности, то задачи свои они хорошо понимают, а значит, сделают все, чтобы осуществить их.

Рига

Толомуш Океев

Кино стало нашими крыльями, сказал однажды Чингиз Айтматов. И верно, именно фильмы позволили нам как бы представить миру наш народ. Я имею в виду не поверхностно-этнографическое знакомство. Хотя для начала неплохо и это. Пусть после просмотра какой-нибудь зарубежный зритель запомнит хотя бы, что есть на свете такие горы Ала-тоо и такой напиток — кумыс.

Но если серьезно, то какая же это огромная ответственность — представить миру свой народ, показать душу его, глубины его сердца. Чувствуя себя выразителем чаяний народа, каждый художник считает себя агитатором, пропагандистом. Он пропагандирует наш образ жизни, наш строй мышления, нашу мораль.

Киргизское кино — самое молодое в стране. До войны не было ни художественных, ни документальных киргизских лент. В сорок втором году отсняты первые сюжеты, но первые фильмы появились только в пятьдесят шестом году. За прошедшие с тех пор тринадцать лет от информационных журналов «Советская Киргизия» мы доросли до производства полнометражных художественных фильмов. «Закладывать фундамент» — и в творческом, и в организационном смысле — нам помогали коллеги. К нашим услугам был опыт крупных прославленных студий. И талантливая молодежь с этих студий охотно дебютировала у нас. Здесь сняли свои первые ленты А. Сахаров, Э. Шенгелая, Л. Шепитько, А. Михалков-Кончаловский.

Тем временем «подоспели» и собственные кадры, получившие образование во ВГИКе, на Высших сценарных и режиссерских курсах. В 1964 году вышла картина Мелиса Убукеева (выпускник мастерской С. Герасимова), вслед за тем — документальная и научно-популярная ленты Болота Шамшиева (мастерская А. Згуриди). Дебют Болота был настолько удачен, что обе картины, и «Чабан» и «Манасчи», поехали на международные фестивали (в Оберхаузен и Мангейм) и получили там высокие награды.

Вообще, судьбы всех наших кинематографистов складываются пока благополучно. У нас на «Киргизфильме» такая практика: мы все занимаемся и научно-популярным и документальным кино. Это прекрасная тренировка для любого режиссера, а для начинающего — проба сил. Покажи, на что способен,— получишь право продолжать. Этот опыт принес плоды. Так, Болот Шамшиев снял интересный полнометражный фильм «Выстрел на перевале». Геннадий Базаров, начавший короткометражкой «Молитва», теперь автор «Материнского поля» и приключенческого фильма «Засада». А. Видугирис и Я. Бронштейн после успеха своей «маленькой» картины «За́мки на песке», удостоенной в Кракове «Золотого дракона», теперь приступили к «большим» съемкам. Мой путь такой же — от одночастевки «Это лошади» к полнометражному художественному фильму «Небо нашего детства».

Но документальные ленты для нас не трамплин, нет. Мы считаем, что художественный фильм по достоверности должен быть документален, а документальный по изобразительным средствам, решению — художественным, а не иллюстративным. Это такой тесный сплав, и мы — за него. В этом режиссеры встречают полное понимание операторов, а среди них есть очень интересно работающие К. Кыдыралиев, М. Туранбеков, Н. Борбиев и другие.

Мы хотим снимать — и стараемся снимать — картины, питающиеся соками народного искусства. У киргизов много эпосов. Самый гигантский — «Манас». Он превосходит по размерам все эпосы мира. Существуют еще несколько десятков малых эпосов и кюю, исполняемых на комузе. И сейчас любой киргиз на ходу может сложить песню, померяться силами на тое с другими акынами. Все это огромное богатство, хранящееся в народе, еще не получило достойного воплощения в современном искусстве. Естественно, многие творческие поиски наши — именно в этом направлении. Из этой казны можно черпать драгоценности пригоршнями.

Даже в малых картинах мы хотим излагать свои мысли в эпической и вместе — поэтической манере. Не повторять, не канонизировать фольклор мы призываем, нет. Мы хотим донести сложившуюся в народе классическую традицию

языком современной эпохи; а поэтому, конечно, учимся художественным методам, опыту старших братьев—советских режиссеров и мастеров мирового кино.

Предмет нашего художественного изучения — сегодняшняя Киргизия. Мы будем достойны своего народа, если в наших произведениях отразится его радость и боль, если мы поможем ему познать себя, стать сильнее, поможем строить новый мир. Так мы понимаем суть главной задачи кинематографа — создавать художественный документ советской эпохи.

Нет большего капитала, чем духовно богатый человек. О нем, для него мы снимаем картины.

У нас прекрасные учителя. Я, например, навсегда сохраню благодарность Ю. Райзману, Л. Траубергу, С. Юткевичу. А самый главный учитель — великие революционные картины. Великие имена — Довженко, Пудовкин, Эйзенштейн.

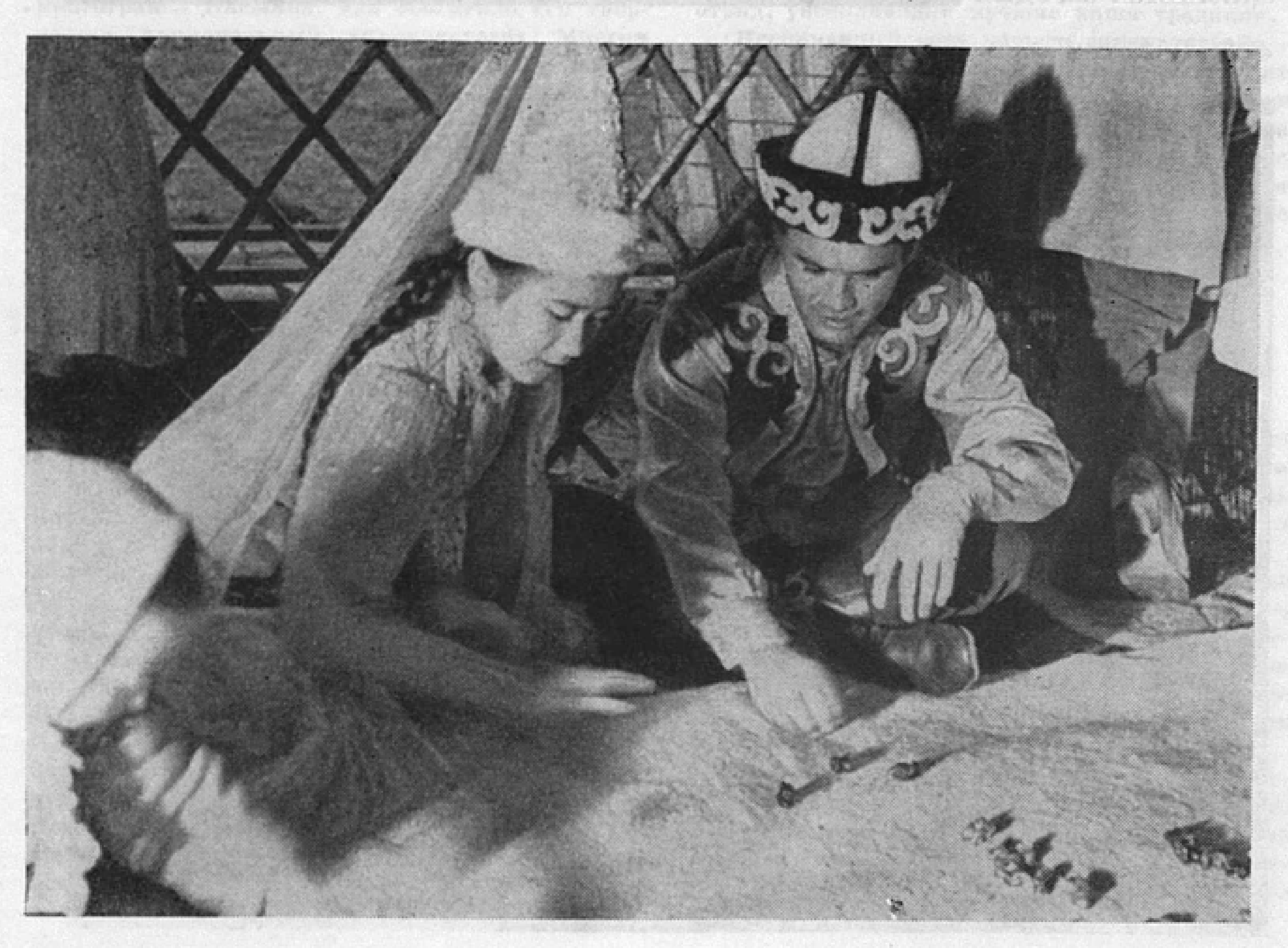
Свои первые фильмы все наши молодые режиссеры захотели сделать в поэтической манере. Она, эта манера, и еще приверженность к документализму у нас пока общие. Но уже видно, что один больше тяготеет к историзму, другой — к романтическому строю. Мне интереснее всего современная жизнь народа. О ней мои последние ленты — «Боом» и «Горное ожерелье». В будущем хотелось бы снять трагикомедию, потому что нет ничего дороже, чем искренний смех и согретые искусством слезы.

Я имел честь представлять своей первой картиной нашу страну многим зарубежным зрителям. И часто слышал удивленное: «Вот, значит, что снимают киргизские кинематографисты. А где же вы раньше были?» Я отвечал: «По секрету — в стратегическом резерве». И это ведь не только шутка. У нас в стране неисчерпаемы художественные, творческие ресурсы. Живет могучее дерево — значит, появляются и новые ветви.

Фрунзе

СНИМАЕТСЯ СЕГОДНЯ

«Горное ожерелье» («Киргизфильм»). Сценарий Б. Жакиева, Т. Океева, постановка Т. Океева



Борис Кимягаров

Сорок лет прошло с того момента, как маленькая группа энтузиастов кино организовала первую в Таджикистане съемочную группу. Начинать приходилось буквально на голом месте, с пустыми руками. На собственные средства приобрели съемочный аппарат, которым и сняли первый номер киножурнала «Советский Таджикистан». Оператор Василий Васильевич Кузин, ныне заслуженный деятель искусств Таджикской ССР, снявший этот журнал, до сих пор работает в кинопублицистике, его материалы, собранные за много лет, могут составить кинолетопись нашей республики.

А уже через два года после своей организации — в 1931 году — киностудия «Таджикфильм» начала съемки художественных фильмов — «Когда умирают эмиры» и «Живой бог» с участием М. М. Штрауха. А фильм «Эмигрант» (1934) дорог нам тем, что в нем впервые выступили режиссер Камиль Ярматов, ныне народный артист СССР, и актриса Софья Туйбаева, народная артистка Таджикской ССР.

В годы учения во ВГИКе я мог только мечтать о том, чтобы поработать вместе с Софьей Туйбаевой. Эта мечта осуществилась, когда я взялся за постановку фильма «Высокая должность». С тех пор мы часто встречаемся на съемочной площадке, и меня всегда покоряет огромная работоспособность, требовательность к себе, энергия этой замечательной актрисы, которая создала живые, убедительные экранные образы таджикских женщин в разных по содержанию и жанрам фильмах.

Хотя первые картины нашей студии были еще довольно примитивны, может быть, в чем-то наивны даже, они подготовили почву для развития таджикского национального киноискусства, и каждая новая работа была ступенькой той лестницы, по которой мы стремились подняться к высотам мастерства.

Может быть, не нам самим следует подводить итоги сорокалетней работы — со стороны, как говорится, виднее, хотя мы достаточно ясно представляем себе и достижения свои и недостатки, знаем, чем мы можем гордиться и в чем еще наши беды, промахи. Одно можно с уверен-

СНИМАЕТСЯ СЕГОДНЯ

«Джура, аллах и люди» («Таджикфильм»). Сценарий Л. Рутицкого, постановка М. Касымовой



ностью сказать: за последние годы киностудия «Таджикфильм» стала одним из центров культурной жизни республики. Видные деятели национального искусства тесно связали свою судьбу с кинематографом. Писатели, журналисты, композиторы, музыканты, художники, конечно же, артисты — не гости, а постоянные сотрудники студии, вместе с «коренными» кинематографистами работают они над созданием таджикских фильмов.

На съемочной площадке студии вы встретите одного из основоположников театрального искусства Таджикистана народного артиста СССР Мухамеджана Касымова — знаменитого короля Лира таджикской сцены. В таджикском кино он создал яркие, разнохарактерные образы. Если вспомнить мужественного Газифа из фильма «Сын Таджикистана» и вероломного курбаши из картины «Застава в горах», алчного Азимшаха из «Дохунды», добродушного Бобонияза («Высокая должность»), злобного и коварного Сахль бен Мансура из «Судьбы поэта», надменного хана («Насреддин в Ходженте»), народного вожака из фильма «Знамя кузнеца», председателя райисполкома из «Переклички», Камола Саидова из картины «Как велит сердце», то нетрудно будет представить себе, как многогранен Касымов, как обогатило его творчество национальный кинематограф. Многим обязано таджикское кино и искусству народного артиста республики Ходжикула Рахматуллаева.

А рядом с «отцами» таджикского экрана, рядом с мастерами актерского искусства, с операторами Василием Кузиным и Ибрагимом Барамыковым, почти сорок лет жизни отдавшими студии,— творческая молодежь.

Марат Арипов, в своем артистическом «детстве», будучи студентом театрального института сыгравший великого Авиценну и переигравший с тех пор много характерных и драматических ролей, окончил режиссерскую мастерскую С. Герасимова и дебютировал как режиссер фильмом «Ниссо».

Кинодебютом Маргариты Касымовой был короткометражный фильм «Сабина», который не принес ей успеха. Но она не впала в уныние. Работала вторым режиссером. Училась практике производства. Думала, набиралась сил. И вот ее первая самостоятельная большая режиссерская работа — фильм «Лето 1943 года». Он интересен попыткой проникнуть во внутренний мир человека, проследить процессы, сопутствующие становлению юной личности.

Начинал как актер и Тахир Сабиров, а сейчас он постановщик уже четырех картин. «Смерть ростовщика» по-настоящему подтвердила его несомненные режиссерские данные, принесла ему заслуженную удачу.

Я назвал несколько человек из молодого поколения. А наше среднее поколение? А операторы, художники, композиторы, воспитанные последними десятилетиями развития таджикского кино? Это бесспорно профессиональный отряд, укрепляющий лучшие наши традиции.

Несомненный рост нашего кинематографа — вклад всей художественной интеллигенции республики, результат ее кровной заинтересованности в том, чтобы национальное киноискусство не застывало в уже готовых формах, а двигалось вперед, ощущая ритм времени, его духовные запросы, свою органическую связь со всей страной, со всеми народами-братьями.

Душанбе

Лаэрт Вагаршян

Армянскую художественную кинематографию начали создавать в 20-х годах в то время молодые, полные революционного энтузиазма художники — А. Бек-Назаров, П. Бархударян, А. Мартиросян, позднее А. Ай-Артян, Г. Мариносян.

В последующее десятилетие в армянское кино влились новые силы: С. Кеворков, Э. Карамян, Л. Исаакян, Г. Мелик-Авакян, Ю. Ерзинкян, Л. Вагаршян, Ф. Довлатян, Г. Малян и другие. Эти режиссеры, унаследовав революционный дух творчества своих предшественников, привнесли свое индивидуальное восприятие мира, их картины обогатили стилистику армянского киноискусства, умножили его жанры. А сейчас в национальное кино приходит новая группа молодых, с которой связаны многие наши творческие надежды. Если бы не было этого процесса постоянного «омолаживания», то нельзя было бы говорить о будущем, о перспективах развития нашего искусства.

Прежде чем охарактеризовать сегодняшний день нашей кинематографической жизни, хочу сказать, что для армянского кино одной из основных тем всегда была тема историко-революционная. Она возникла у истоков развития нашего искусства, и ее продолжали разрабатывать многие художники.

Лучшие наши историко-революционные картины пользуются большим успехом у зрителей. Достаточно сказать, что такие фильмы, как «Лично известен» и «Чрезвычайное поручение» — о легендарном революционере Камо,— просмотрело больше 60 миллионов зрителей.

Поскольку нынче юбилей, хочется рассказать о тенденциях радующих и перспективных, дать краткий перечень картин, в которых отразились сегодняшние поиски кинематографистов Армении.

Зрителям хорошо известны армянские фильмы последних лет. Принципиально интересным явлением стал, например, фильм «Здравствуй, это я!» А. Агабабова и Ф. Довлатяна. Вышел «Треугольник» — интересный фильм на современную тему, хорошо принятый зрителями. Вскоре после него на экранах появились музыкальная комедия «Каринэ», историко-революционный фильм «Взрыв после полуночи». Был выпущен фильм о сельском враче, совершившем гражданский подвиг,— «Жил человек». Заканчивается работа над фильмом о духовной связи современной молодежи с молодежью военного времени — «Мосты через забвенье».

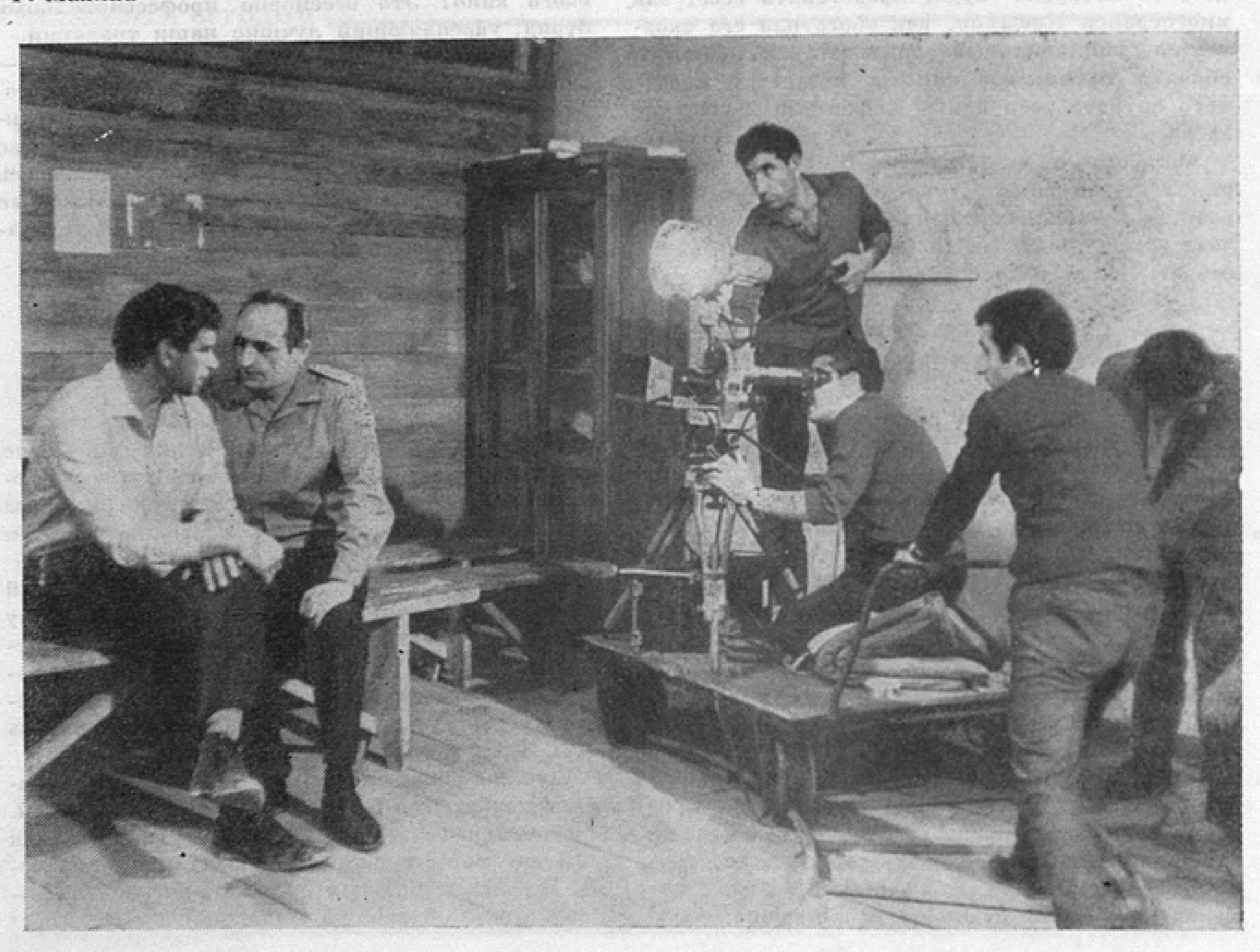
В этом перечне нет двух похожих картин — они различны по теме, по образному строю, по авторскому почерку.

Если попытаться выделить самое главное в армянской художественной кинематографии сегодня, то это, как мне кажется, гражданственность, душевность, искренность творчества наших художников.

Как человек, близко знающий процесс рождения этих фильмов, должен сказать, что каждый из них создавался ищущими художниками. Тематическое, жанровое, стилистическое разнообразие — свидетельство творческой самостоятельности, стремления сказать зрителям свое слово, донести до миллионов свои мысли и чувства. И хотя во многих случаях не обошлось без потерь, не все фильмы равноценны, не все одинаково хороши — благородство стремлений обнадеживает. Поиски, которые ведутся

СНИМАЕТСЯ СЕГОДНЯ

«Мы и наши горы» («Арменфильм»). Рабочий момент. Сценарий Г. Матевосяна, постановка Г. Маляна



в различных направлениях, обещают удовлетворить разные интересы и вкусы зрителей.

«Треугольник», поставленный режиссером Г. Маляном по сценарию А. Айвазяна, воспел душевную близость людей труда, рабочих, теплоту человеческих сердец, рассказал об этом скромно, искренне и взволновал многих. Этот фильм еще раз подтвердил старую, как мир, истину: подлинное вдохновение и душевное волнение художника находят отклик в сердце зрителя.

С интересом отнеслись зрители и к недавно созданному фильму «Братья Сарояны», где тема патриотическая, национальная — любви к Родине, к родной земле — получила определенную интернационалистскую и социальную окраску, тесно связана с темой революции.

Вдохновение художника — живое, земное качество, оно непременно окрашено в цвета своего времени. И лучшие картины, созданные в последние годы армянскими кинематографистами, служат тому подтверждением. Наше время отразилось в них, наши дела и мечты. И, скажем, герои — кузнецы из фильма «Треугольник» «куют счастия ключи» — отворяют перед зрителем мир человеческих радостей, прочный, завоеванный нами мир.

Симптоматично появление на «Арменфильме» ленты «Мосты через забвенье» (сценарий Б. Саакова, режиссер Ю. Ерзинкян). Перекличка поколений — известная тема, неоднократно обращалось к ней советское кино. Но фильм, поставленный на эту тему, к чести его авторов, не повторяет пройденного — искусство не терпит повторений и заимствований. Сегодняшние, по-своему увиденные авторами проблемы встают в этой картине. Впрочем, фильм еще не вышел на экран, и будет правильнее предоставить судить о нем зрителям и критикам.

Перед нашим национальным кинематографом стоит немало проблем. И одна из них — проблема полноценного всестороннего воплощения народного характера, народного героя. Для того чтобы разобраться в этом вопросе, потребуется, конечно, не одна статья. Я хотел бы, примера ради, взять одну черту: выражение духовной стойкости, оптимизма, силы народной. Немало сделали для воссоздания народного характера в кинематографе замечательные армянские актеры Асмик, Нерсесян, Аветисян, продолжившие на экране многие прогрессивные традиции армянской классической литературы и театра.

У нас в народе и в литературе существует понятие — «армянский юмор». По-моему, он еще не нашел полноценного выражения на экране, как, скажем, юмор польский, или итальянский, или французский, ставшие благодаря экрану известными всему миру своими оттенками, национальными особенностями. Жаль, конечно, что родное искусство лишено пока что столь важных родовых примет.

Но раз уж речь зашла об армянском юморе — как не отметить фильм «Каринэ» режиссера А. Манаряна, доказавшего, что жив еще жанр музыкальной комедии, а главное, что нужен юмор на экране. Хоть есть в этом фильме (это первый полнометражный фильм молодого режиссера) недочеты и промахи, но достоинств — больше. И юмор в этой картине зрители оценили по заслугам: в Армении картина имела огромный успех.

В день подведения итогов у нас, армянских кинематографистов, есть чему радоваться, есть над чем призадуматься с волнением и тревогой и есть на что надеяться. Позади — полвека пути, пройденного советским кинематографом, впереди — необозримый край творческой работы, бурной, ответственной, нужной народу, которому мы служим.

Ереван

Алты Карлиев

Трудно переоценить значение кино в жизни нашей республики, в строительстве нашей культуры. Напомню, что в Туркмении только с приходом Советской власти был создан первый букварь. А кино могло прийти в самый глухой аул и говорить даже с неграмотным дехканином на понятном ему языке.

С чего начинался туркменский художественный кинематограф? С фильма замечательных мастеров — Юлия Райзмана и Леонида Косматова, которые поставили в условиях небольшой хроникальной студии замечательную картину «Земля жаждет».

С той поры на протяжении тридцати лет художественные фильмы на «Туркменфильме» ставили наши русские товарищи. И мы с удовольствием учились у них — это были наши университеты. У нас ставили фильмы М. Ромм, М. Донской, И. Савченко, Г. Ломидзе, А. Ледащев, Е. Иванов-Барков и другие. Постепенно в орбиту туркменского кинематографа втягивались национальные творческие силы. Поначалу — актеры. С благодарностью вспоминаю, что и мне выпала такая честь — довелось играть рядом с замечательной актрисой Н. Алисовой в фильмах «Дурсун» и «Прокурор». Это, можно сказать, был наш первый этап. Большой и очень важный.

В 1957 году впервые в туркменском художественном кинематографе на своей республи-

канской студии дебютировал туркменский режиссер-постановщик. Пусть не сочтут нескромностью — это был я. Упоминаю об этом факте только для того, чтобы на близком мне примере показать, что привело в кинематограф меня и моих товарищей. Нам хотелось говорить с туркменами, со всеми советскими людьми, говорить о нашей жизни на понятном для всех языке. И за небольшой исторический срок на «Туркменфильме» были созданы такие картины, как «Состязание», «Решающий шаг», «Махтумкули» и некоторые другие, вызвавшие интерес зрителей нашей республики и обратившие на себя внимание за ее пределами.

К сожалению, сегодня в планах сценарной коллегии, в портфеле нашей киностудии нет таких произведений, которые могли бы поднять кардинальные вопросы истории или современности республики. Нет творческих заявок, дающих основу для глубоких размышлений о времени, которое сыграло решающую роль в судьбе нашего народа и всех народов Союза.

По-видимому, вновь необходима помощь мастеров советского кино, в первую очередь — помощь сценаристов. База для работы у нас теперь есть. И есть стремление учиться.

Говоря об истории молодой туркменской кинематографии, нельзя не сказать о документальном кино, которое в Туркмении занимает особое положение. С хроники, строго говоря, начинался наш кинематограф. Если мне память не изменяет, то первый фильм вышел в 1925 году — это была одночастевка «Провозглашение Туркменской Советской Социалистической Республики». В сохранившихся уникальных кадрах этой ленты запечатлен Михаил Иванович Калинин,

СНИМАЕТСЯ СЕГОДНЯ

«Маленький дикарь» («Туркменфильм»). Сценарий Г. Мухтарова при участии А. Каплера, постановка А. Курбанклычева



отмечавший великий праздник вместе с туркменским народом.

К настоящему времени наши документалисты создали более ста хроникально-документальных картин. Мы многому научились за это время. У нас появились свои кадры операторов, которые окончили ВГИК,— это Курбан Язханов, Вячеслав Селицкий, Мурад Курбанклычев, на студии вырос Владимир Гукасов. Пришли и режиссеры, окончившие ВГИК,— Мухамед Союнханов, Язгельды Сеидов, они сейчас успешно работают.

Алты Артыков начинал у нас как документалист, а на днях состоялся его дебют и в художественном кино. «Двое в пустыне» — фильм, который он снял на Ашхабадской студии телевидения, — работа интересная и серьезная.

Из документальных фильмов нынешнего года стоит назвать несколько работ. Это прежде всего «Южная точка» (автор сценария Э. Зоринян, режиссер А. Геокленов, выпускник Высших режиссерских курсов) — о Кушке, гарнизон которой первым в Средней Азии узнал об Октябрьской революции и приветствовал ее. Это «Повесть о женщинах» — рассказ о туркменках, ставших в годы Советской власти полноправными членами общества. Фильм «Кара-Бугаз» расскажет о сегодняшнем дне богатейшего района, о котором Владимир Ильич вспоминал в связи с перспективами развития химической промышленности. И фильм «Верность» — о верности земле, о людях, любящих свой крестьянский труд. Этим картинам мы уделяем особое внимание — выпускаем их в юбилейный год, к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

Ашхабад

Ивар Козенкраниус

Когда заходит речь о современной эстонской советской кинематографии, приходится касаться целого ряда проблем. Наши кинематографисты порой работали на весьма среднем профессиональном уровне. И естественно, что никого — ни критиков, ни творческих работников эстонского кино — не могло удовлетворять такое положение дел. На недавних республиканских творческих совещаниях кинопродукция последних лет была подвергнута глубокому анализу и критике.

Ответственность художника перед временем и обществом — вот что является основной темой размышлений в юбилейные дни, когда исполняется 50 лет Ленинскому кинодекрету. Очень плодотворной представляется сегодня мысль, высказанная на Всесоюзном пленуме Союза кинематографистов и развитая затем, подкрепленная анализом последних эстонских фильмов на нашем республиканском пленуме: воистину партийным и активным может быть современный художник только тогда, когда его искусство постигает, открывает мир в его определяющих исторических закономерностях, кинематографист должен ощутить подлинный дух времени, быть художником политически зрелым, стоящим на уровне тех задач, которые ставит перед искусством и народом партия. В фильмах своих художник не может обходить большие современные проблемы.

Надо признать, что для осуществления этих задач эстонскому кинематографу предстоит сделать еще немало.

История советского кино — самоотверженное служение народу. Именно таков был путь развития нашего эстонского искусства.

Советское киноискусство едино. Интернациональные черты сближают произведения республиканских студий, общность позиций роднит мастеров разных национальностей.

Связывает нас и дружная совместная работа. Эстонцев радует, что в создании фильма «Король Лир», который снимает сейчас на «Ленфильме» Григорий Козинцев вместе с литовским оператором Ионасом Грицюсом, принимает участие — в главной роли — эстонский актер Юрий Ярвет. Вспомним игру М. Гаршнек в отличном молдавском фильме «Горькие зерна». Эстонцы вправе гордиться своей замечательной актерской школой, недаром за помощью к ее представителям так часто обращаются коллеги из других республик. Это, если хотите, тоже примета сложного и важного процесса взаимодействия национальных кинематографий, а значит и процесса развития единого многонационального советского киноискусства.

Сама по себе эстонская кинематография — в определенном смысле уникальное явление. Нет, пожалуй, во всем мире другого такого народа, насчитывающего немногим более одного миллиона, который имел бы столь широкие возможности для своего кинематографического выражения на родном языке. В республике три студии. «Таллинфильм» — своеобразный комбинат, выпускающий художественные, документальные, научно-популярные, кукольные фильмы, здесь же осуществляется дубляж. Кроме того — киностудия эстонского телевидения, где создаются телевизионные фильмы самых разных видов и жанров. И наконец, совсем молодая специальная студия, готовящая рекламные ленты.

В Эстонии, если брать в расчет ежегодную продукцию, один игровой фильм приходится в среднем на двести тысяч жителей. Но это не

снимает с нас заботу о дальнейшей пропаганде киноискусства среди населения республики, хотя кинопосещаемость у нас высокая и интерес к кино самый активный.

Вводится (пока что в порядке опыта) курс основ киноискусства в нескольких общеобразовательных школах республики, активизируется деятельность киноклубов, кинофакультетов в народных университетах культуры, расширяется кинолюбительство.

Это, конечно, далеко не полный перечень наших сегодняшних дел. Много забот у нас, много важных задач. Залог их успешного решения — сила и опыт зрелого советского киноискусства, на завоевания которого ориентируется эстонский кинематограф.

Таллин.

СНИМАЕТСЯ СЕГОДНЯ

«Гладиатор» («Таллинфильм»). Сценарий А. Хинта, А. Борщаговского, постановка В. Кяспера



Владимир Савельев

Кинобаллада

В порыве подлинного чувства,
не зарываясь от похвал,
меня к высокому искусству
кривой Алешка приобщал.

Мы прямо таяли от счастья,
когда бессчетный раз на дню
он отрешенно
часть за частью
крутил кино на простыню.

Теснясь,
как будто пчелы в улье,
под хрип динамика в углу
сидели зрители на стульях,
полулежали на полу.

Зевая в острые моменты,
бранились яростно и всласть,
когда затрепанная лента
с гадючьим шорохом рвалась.

И, с места вскакивая резко,
не раз какой-нибудь малец
вопил:
— Давай на всю железку!
Кажи начало и конец!

И снова жеваным экраном,
что был не больше колеса,
нам так и эдак
крупным планом
преподносились чудеса...

К концу сеанс бывал нарушен:
скамейки ставя на попа,
с веселым гомоном
наружу
валила пестрая толпа.
В обнимку разбредались пары,
а мы,
сходясь по одному,
у опустевшего амбара
судили, что и почему.

Наш самосадище
до крошки
пуская щедро на распыл,
кривой Алешка козью ножку
глубокомысленно садил.

Потом откашливался густо,
под стать критическим умам,
и подводил итог:
— Искусство!
Айда, ребята, по домам!

Поев жмыха
вприглядку с салом,
взбирался я на сеновал
и под лоскутным одеялом
подолгу кашлял и вздыхал.

* * *

О этот миг,
когда нежданно,
как бы прорвав завесу туч,
коснется полотна экрана
волшебной кисти мутный луч.

И вот, играя светотенью,
окно
в бесстрастной полумгле
горит четвертым измереньем
всего живого на земле.

Горит, горит,
о чем-то странном
нашептывая и крича.
Все судьбы,
в сущности,— экраны,
годами ждущие луча.

И если он вдали не замер,
не протянулся стороной —
проходит жизнь перед глазами
и черно-белой, и цветной.

Проходит правдой и обманом,
где, откровением слепя,
вдруг наплывают
крупным планом
воспоминанья на тебя.

И то бездушьем,
то участьем
влекут и час, и два подряд.
Знать, наделен особой властью
во тьме зияющий квадрат.

И зал молчит в оцепененье,
и нас, сидящих,
вновь и вновь
пьянит доверье, жжет сомненье,
терзают ревность и любовь.

Тревожат вещее наитье
и та извечная борьба.
Горит экран — мои открытья,
мои смятенья и судьба.

Анисим Кронгауз

До монтажа

Мой спутник по дорогам — бывший летчик.
Полмира мы объехали уже...
Он вечно кинокамерой стрекочет,
И я ему завидую в душе.

Разлуки. Встречи. Перелеты. Гонка...
Какой был день!.. А вот уже забыт...
Но спутник мой в Москве проявит пленку
И все, что пожелает, воскресит.

Его лаборатория всесильна,
Но дело тут совсем не в монтаже:
Недопроявленная лента фильма
Кусками формируется в душе.

Размышляя о герое

В. Санаев

Актер берется за перо, когда чувствует потребность высказать то, что почему-либо не было ему дано произнести с экрана, когда ощущает необходимость сделать свои мысли достоянием широкого круга людей.

Пятидесятилетие советского кино, пройденный им путь заставляют задуматься, что на этом рубеже нам надо не только «остановиться, оглянуться», а и обратить взгляд в будущее.

У меня как актера солидный опыт: за плечами тридцать пять лет в кинематографе, более пятидесяти фильмов. Можно представить себе, сколько тысяч километров пролегло за эти годы от съемочной площадки до дома. И это была не просто дорога, не одни лишь километры, потому что творческий процесс не заканчивается в павильоне студии, размышления актера не останавливает команда режиссера: «Съемка кончена!»

Опыт прожитых лет дает возможность и многое подытожить и о многом призадуматься, вглядываясь в завтрашний день нашего кино.

Так случилось, что я стал свидетелем и участником по крайней мере трех периодов в развитии нашего советского кинематографа. Многие воспоминания интересны и поучительны, но, конечно же, больше всего меня волнует то, что происходит сегодня. Нынешний день не только связан с прошлым, несет в себе его лучшие черты и качества. В нем закладывается будущее советского кинематографа, за которое и ты чувствуешь свою ответственность. Потому и думаешь так «пристрастно» о сегодняшнем, о всем том, что делает наше искусство близким народу, и о том, что еще задерживает его движение вперед, мешает иной раз находить яркие художественные формы, убедительный реалистический язык для претворения на экране интереснейших явлений жизни.

Наш кинематограф пользуется большой популярностью у народа. Многие миллионы зрителей заполняют ежегодно кинозалы. Видимо, кинематографу все-таки удается главное — быть, хотя, конечно, и не всегда, на уровне времени, поднимать те вопросы, которые волнуют сегодня людей, убеждать художественной силой кинообразов.

Когда я думаю, что же определяет эту притягательность нашего кино, его «магнетизм», то истоки вижу прежде всего в тесной связи современного искусства с революционными традициями, заложенными с самого начала существования советского кинематографа.

Для меня, да и для всех нас, нынешних кинематографистов, имена Дзиги Вертова, Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина не есть просто реликвии, застывшие памятники лучших наших достижений. Нет, мы постоянно обращаемся к их наследию как к живому источнику творчества, открываем в нем все новые и новые богатства, которые помогают развитию современного искусства.

Мы, каждый по-своему, как-то лично благодарны тем, кто в двадцатые годы, в дни боевых сражений гражданской войны и в тяжелых трудовых буднях, в условиях, когда страна поднималась из пепелищ и разрухи, заложили основы искусства социалистического, продиктованного самыми что ни на

есть живыми запросами и потребностями народа. Прочных художественных традиций русское дореволюционное кино нам не оставило. Молодым кинематографистам Страны Советов приходилось обращаться к смежным искусствам — литературе, театру, музыке, живописи — и с их помощью искать новый, кинематографический язык, который бы мог выразить размах, масштабность преобразований. И, конечно же, требовалось создать новую актерскую школу, чтобы советское киноискусство соответствовало содержанию эпохи, ее гражданскому пафосу. Тут нельзя не вспомнить с благодарностью Льва Кулешова, который воспитал плеяду известных киноактеров, воплотивших на экране образы нового времени.

Тридцатые годы... В нашем кинематографе они отразились овеянные романтикой, мечтой, одухотворенные созидательной энергией народа. Они подарили замечательные образы советских людей, которые до сих пор не утратили силу примера, обаяние яркой человеческой личности. Не случайно тридцатые годы в нашем кино вызвали невиданный расцвет актерского творчества. Николай Баталов, Вера Марецкая, Борис Бабочкин, Николай Боголюбов, Борис Чирков, Николай Черкасов, Николай Мордвинов, Тамара Макарова, Николай Крючков — целое созвездие актерских талантов появилось на экране. Именно в это время впервые в художественном кинематографе Борисом Щукиным был создан образ Владимира Ильича Ленина.

Что больше всего привлекает меня в лучших актерских работах тех лет? Прежде всего умение раскрывать процесс становления человеческой личности, богатство ее возможностей. Умение показать многогранность, масштабность героев той эпохи, их яркую социальную сущность. Возьмите Максима — Чиркова, Александру Соколову — Марецкую: они же «государственные люди», ощущающие себя ответственными за все, что происходит в истории, в жизни страны. Да, экранные герои тех лет были настоящими «властителями душ», так воздействовали на сознание и чувства людей, что всем нам, зрителям, хотелось стать лучше, «чуточку выше», нравственно богаче. Новая психология человека-преобразователя, его творческое отношение к труду, его коллективизм, его энтузиазм были по-настоящему заразительны.

В годы войны кинематограф был, как об этом уже много раз упоминали, призван в ряды воинов. Он сражался против фашистских захватчиков в горячих боях, шел с нашей армией в самые яростные атаки, боролся во вражеском тылу. Он раскрывал героизм нашего народа как массовое явление. Сколько прекрасных героических фильмов создано было в те суровые дни. Искренность, взволнованность, целеустремленность их создателей не могли не породить ленты высокого идейно-художественного качества. И вновь великолепная плеяда актеров отдает свое вдохновение, свой талант, свои патриотические чувства образу героя-воина, героя-освободителя, самоотверженного, мужественного, непреклонного. «Она защищает Родину» с В. Марецкой, «Секретарь райкома» с В. Ваниным, «Радуга» с Н. Ужвий, «Два бойца» с Б. Андреевым и М. Бернесом, «Иван Никулин — русский матрос» с И. Переверзевым — все это фильмы, которые «дошли до Берлина», вместе с советскими солдатами завоевали победу.

Путь, что прошел наш кинематограф после завершения войны, снова был

ознаменован многими знаменательными успехами. Советское кино вышло на широкую международную арену. «Летят журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате» и другие фильмы завоевали огромную зрительскую аудиторию за рубежом, подтвердив, что советское кино одно из сильнейших орудий человечества в борьбе за мир, свободный от эксплуатации и угнетения, от расового и социального неравенства, за истинный, революционно действенный гуманизм.

Достижения нашего кино неоспоримы, влияние кинематографа ширится и растет из года в год. И все же успехи пятидесятилетнего развития советского киноискусства обязывают не только к радостному подведению итогов. Они заставляют строго, требовательно подходить к тому, как справляется кино со своими высокими задачами сегодня. Нынешний день кино, его проблемы, его неотложные вопросы — это-то и волнует, не дает покоя в минуты отдыха. Хочешь-не хочешь, но внимательно, придирчиво вглядываешься в некоторые тенденции, достаточно явно проявляющиеся в ходе развития нашего искусства. Они прежде всего связаны с тем героем, с тем характером, который в ряде фильмов последних лет выдвигается кинематографом и, если хотите, иногда даже утверждается как некий эстетический эталон.

Это великое наше счастье, что мы теоретически разбили лакировку и бесконфликтность и не так уж часто сталкиваемся (хотя и сталкиваемся) с слащавым «приукрашиванием» действительности, с героями, не слезающими с котурн. Все это, слава богу, позади, и, если мы не позабудем о том, как много зла принесли искусству лакировщики, надо думать, они снова не оживут. Но в последнее время возникло нечто другое, другая крайность. Нет-нет, да и появляются на экране фильмы уныло-натуралистические, бескрылые, безрадостные, ленты чрезмерно, нарочито, искусственно усложненные, неправомерно претендующие на «глубокую философию». Но, в конечном итоге, это две стороны одной медали, потому что и в сладеньких «сюсю»-картинах, и в аморфном «жизненном потоке», и в нарочитых кинематографических «новациях» теряется, уходит самое главное — человек, его дело, истинное содержание жизни. А значит обесценивается и актерский труд.

●

Меня очень беспокоит распространившийся сегодня «соблазн простоты». Верно ли мы поступаем, когда внедряем в кинематограф под видом «простого советского человека» характер малозначительный, с «усредненными» стремлениями, чувствами, поступками, с мыслями, не выбирающимися за собственную околицу? Не изменяем ли мы, кстати сказать, и тому эстетическому идеалу, который издавна был создан на Руси в песнях, былинах, народных сказаниях?

Конечно, жизнь меняет облик, внутренний мир героя. Естественно, что герой нынешних, 60-х годов уже иной, чем, скажем, герой в кинолентах тридцатилетней давности — время сообщило ему новые черты, новое содержание. И было бы странно видеть механическое повторение «старого героя» в обстановке, атмосфере, человеческой среде современной действительности

Однако, вместе с тем, надо обязательно помнить о преемственности поколений, об эстафете революционного духа, идейной целеустремленности. Потому что иначе легко утерять и соответствующий эпохе мас-

штаб героя, и его подлинность, его жизненную сущность.

Не надо, наверное, быть дотошным зрителем, чтобы заметить, как изменился даже внешний вид киногероя, как часто теряет он не только широту души (ее не заменишь никакой широкоформатностью экрана), внутреннее богатство, но и часто, думается мне, даже и физическую привлекательность, мужественную красоту.

Не подумайте, однако, будто я хочу видеть одних только «добрых молодцев», «чудо-богатырей», и главная моя забота — о том, чтобы предстали на экране «...красавцы молодые, великаны удалые, все равны, как на подбор...» Речь идет прежде всего о том, ч т о несет с собой в зрительный зал современный герой, способен ли он заинтересовать, привлечь к себе людей, заставить их жить одними с ним мыслями и чувствами. Сравните хотя бы наиболее значительные образы, созданные разными мастерами в разные периоды, с некоторыми сегодняшними киногероями. Те остались в памяти народа: до сих пор живут и «великий гражданин» Шахов, и «парень из нашего города» Сергей Луконин, и Харитон Балун («Большая жизнь»). А многие, слишком многие герои сегодняшних картин уже забыты. И, думаю, забыты потому, что оказались лишены той неповторимости, яркости характера, какой, каждый по-своему, подкупали Николай Боголюбов, Николай Мордвинов, Михаил Державин. И дело здесь не только в силе актерского таланта, в его индивидуальности, а прежде всего, повторяю, в тенденции упрощения, «усреднения» героя, в желании порой выдвинуть в качестве основного (именно основного!) героя времени человека, мало что внешне привлекательного, а, главное, в чем-то ущербного, найти в этом псевдогерое некую значительность, ценность.

Конечно, есть в жизни такие люди, никто этого не будет отрицать. Но верно ли утверждать подобного киногероя как идеал художника, как источник народной мудрости и доброты? А с таким утверждением, увы, нам приходится сталкиваться, оно даже выдвигается в иных, к счастью, не очень многочисленных фильмах как современная положительная эстетическая программа. Встречаешься, например, с фильмами, где все будто бы снято, как есть в жизни,— наверняка есть такая деревня, такие люди, такие разговоры и даже такое невеселое счастье. Но нет главного. Умения увидеть и раскрыть действительность в ее перспективе. Можно, конечно, снять человека в измазанной телогрейке, небритым и нечесаным... Но можно ведь и обидеть этого самого человека, если показать его т о л ь к о т а к и м — маленьким, неприметным, довольствующимся немногим, выставить на всеобщее обозрение, да еще и сказать при этом — вот это-то и есть наиболее распространенный у нас тип колхозника, рабочего — словом, нашего современника...

Мы нередко удивительно бездумно или по меньшей мере странно относимся к выбору героя, словно забывая непреложный закон эстетического восприятия: то, что у т в е р ж д а е т с я на экране, так или иначе входит, утверждается в сознании зрителей. И право же, обидно бывает, когда видишь, с какой хорошо, дальновидно рассчитанной заботливостью подходят к этой проблеме деятели буржуазного кинематографа, особенно авторы некоторых американских кинолент. Подтянутые, стройные, с мужественными загорелыми лицами, красивые, ловкие, бес-

страшные герои чрезвычайно привлекательны внешне и отвечают пропагандистской цели, выдвинутой перед авторами такой картины,— нести в себе черты, олицетворять «национальный идеал». Авторы, изображая подобных героев, явно хотят сказать: вот, мол, посмотрите, какие парни представляют наш мир. И хотя по своей сути эти парни бесконечно нам чужды, и мы, советские актеры и зрители, понимаем, что все это ложь, призванная прикрыть «героическим ореолом» страшный мир преступности, наркоманов, нравственного и физического упадка, не следует забывать о том, что герои вроде «идеального полицейского» Буллита или «великолепной семерки» кое-где в мире завоевывают те сердца, которые не сумел, не смог завоевать наш герой, несущий в себе настоящую правду, настоящую человечность.

Нам есть что противопоставить фильмам, пропагандирующим во всем мире идеал американского «славного парня», есть — повторяю это еще и еще раз! Для этого нам и «конструировать» ничего не надо. Нужно только влюбленно и внимательно посмотреть вокруг себя.

В отличие от американского супермена, наш идеал опирается на реальную жизненную почву, в ней — его корни. И не мощью мускулов, не оскалом дежурной «зазывной» улыбки должен наш герой завоевывать зрителей, а, прежде всего, остротой ума, силой интеллекта, напором живой, смелой мысли.

Как раз долг нашего кинематографа, в первую очередь, в том и состоит, чтобы показать современника во всей силе его передового мировоззрения, его духовного богатства. Такого человека, таких людей, чьи поступки, дела, переживания не оставляли бы равнодушным зрителя, а заставляли размышлять, сопоставлять героя, показанного на экране, с реальной жизнью, спорить. Вот тогда герой останется в памяти поколений и по нему потомки смогут судить о времени, в котором мы жили.

Когда-то я прочел у Горького рассуждение о том, что никогда в мире не было обнаружено такой силы героизма, какую обнаруживает пролетарий, и никогда перед литератором не открывались возможности столь широкого, актуального участия в исторической деятельности трудового народа всех стран, всех племен земли. Горький подчеркивал, что обязанности каждого из нас — осознать себя работником на весь революционный мир, воспитать и почувствовать себя возбудителем революционного огня во всех странах.

Эти мысли писателя запомнились — они оказались очень близки мне, и я нередко вспоминаю горьковские слова, когда думаю о высоких обязанностях, что лежат на нас, кинематографистах, тем более что в наших руках такое могучее средство, как экран, искусство которого проникает в самые разные концы мира, собирает неисчислимую аудиторию.

Для меня лично таким высоким идеологическим задачам из фильмов последнего времени наиболее отвечает картина «Твой современник». Герои этого фильма значительны, даже если они ошибаются: характеры на экране даны крупные, поднимающиеся до серьезных обобщений. И сам фильм — настоящее произведение искусства, хотя и не свободен от некоторых недостатков. Удача его, мне кажется, прежде всего в том, что художниками взята одна из основных проблем нашего времени — что значит быть коммунистом *сегодня*. Конечно, в пол-

ной мере решить ее в одном, даже очень хорошем произведении невозможно. Но уловить приметы нового, те социальные, общественные изменения, что так или иначе отражаются в человеческой личности,— это уже немало для фильма. В спорах о человеке, которые идут на мировом экране, много говорится о его одиночестве, о социальном пессимизме, о неуверенности в завтрашнем дне. Мне нравится «Твой современник» именно полемической направленностью против всех этих концепций, своей оптимистической тональностью, верой в человека, освобожденного от эгоизма, корысти, страха, являющего собой пример высокой нравственности. Для меня настоящие герои времени — Ниточкин — Н. Плотников, Губанов — И. Владимиров. И я по-хорошему завидую своим товарищам-актерам, которым посчастливилось отдать свой талант и мастерство такой значительной, достойной, интересной работе.

И здесь необходимо коснуться еще одного вопроса. Досадные «белые пятна» на кинематографической карте нашего времени связаны не только с проблемами драматургии и режиссуры, но и с актерской проблемой. Мне кажется, что следует говорить о нивелировке характера современника еще и в связи с неверным подходом к возможностям актера, с неверным пониманием его прав и обязанностей в создании образа. У нас часто пренебрежительно относятся к интеллектуальным запросам актера, к его точке зрения, к его размышлениям и раздумьям. Бывает, что актера даже не считают нужным посвящать в общий замысел фильма. Он — только материал в композиционном решении кадра, исполнитель воли режиссера, оператора. В результате глубокое исследование образа, осмысление характера подменяется хотя и правдоподобными, но внешними приметами.

Мне довелось работать со многими прекрасными режиссерами, которые заражали нас, актеров, совместным процессом размышлений, поднимали до своего понимания образа, мысли фильма. Именно тогда рождалось настоящее искусство. К сожалению, такое сотворчество сегодня не очень популярно, эти прекрасные традиции не всегда находят свое продолжение. Хотя в них, в этих традициях, и заключено необходимое условие успешной работы над созданием характера нашего современника.

Да, мы ответственны за сохранение лучших традиций советского киноискусства, его партийности, мы должны не просто беречь их, но развивать, обогащать. Всем своим мастерством, талантом, гражданской активностью должны утверждать в кинематографе духовный приоритет советского человека, его красоту, доброту, чистосердечие, любовь к людям. Мы не имеем права быть молчаливыми статистами, делать вид, будто наше дело — сторона, когда видим, что на экран тянут унылую серятину, убогий натурализм, мелкие мысли и чувства. Наше искусство всегда было и обязано оставаться искусством героического времени, привлекать пафосом жизнеутверждения, силой коммунистических идей.

●

...Вот об этом, вероятно, и думает сегодня каждый, кому дороги завоевания советского кинематографа, кто видит в его полувековом пути живое отражение жизни нашего общества, нашего народа.

Традиции, уходящие в завтра

Классика на марше

Д. Шацилло

И образец, и живой укор

Итак, снова речь пойдет о кинематографе тридцатых годов, о фильмах и героях давно минувшей поры. Оговоримся заранее. Пусть не ждет читатель этих заметок юбилейного славословия или громогласного перечисления общеизвестных достижений.

Пусть не ждет он также скрупулезного анализа художественных произведений — ни в традиционной манере описания — порознь — «содержания» и «формы», ни в новейшем, «синтетическом», «структуральном» рассмотрении нутра «модели». Ничего этого в заметках не будет. Не будет в них также длиннейших списков наивысших удач и наинизших падений искусства (если кому захочется увидеть такие списки, пусть заглянет в «Очерки истории советского кино», том второй). Читатель-социолог вряд ли обнаружит на следующих страницах также научно разработанное сопоставление общественной атмосферы эпохи и «нравственной температуры» кинематографа (если кому захочется получить описание того или другого явления, пусть заглянет в одну из лабораторий «Кино и зритель», там, вероятно, есть нужные выкладки на все исторические периоды)... Тот же читатель, который захочет увидеть в старых фильмах, о которых пойдет речь, не музейные реликвии, а пособие для работы, тот, кто «вчера» и «сегодня» воспринимает как единое целое, тот пусть читает дальше...

Итак, снова кинематограф тридцатых годов. Но ведь с этим периодом, кажется, давно все ясно. Откроем второй том «Очерков истории советского кино».

На каждой странице его можно встретить определения ясные и недвусмысленные: «подъем советского киноискусства в тридцатые годы», «политическая и художественная зрелость киноискусства этих лет», «успехи, которые были достигнуты советским кинематографом во второй половине тридцатых годов», «в этот период искусство развивается невиданными темпами» и т. д. и т. п.

Эхо наших побед

Наша подборка фактов, цитат из документов и высказываний кинематографистов о судьбах советских фильмов за рубежом не претендует на полноту. Здесь приведена лишь незначительная часть интереснейшего материала, составляющего особую главу истории нашего киноискусства, — историю того, как, несмотря на замалчивания, ложь и цензурные репрессии, советские фильмы выходили на международные экраны, завоевывая сердца и души миллионов зрителей.

●

Советское кино — самое большое искусство народа, которое говорит для всех, которое является голосом всех, глазом всех. Будущая история найдет в нем с восхищением и волнением выгравированное в искусстве гордое лицо поколений, проделавших советскую революцию: ее «Илиаду», ее «Георгики», все ее «Труды и дни».

РОМЕН РОЛЛАН
(Франция)

●

С возникновением советской кинематографии начинается новая эра киноэстетики.

ДЭВИД УОРК ГРИФФИТ
(США)

●

Для мирового кино, как и для мира вообще, Октябрьская революция и советское кино стали синонимами. Для людей, делавших фильмы в Европе, Азии и Америке, а также для тех, кто смотрел фильмы, любая победа или польза, приносимые советскими фильмами, непосредственно связывались с революцией 1917 года.

ДЖЕЙ ЛЕЙДА
(США)

Если в 1922 году за пределы СССР вышло всего 2 фильма, а в 1923 году — 5, то в 1924-м за границу было продано уже 14 картин. В следующем году в этом списке стояло 20 названий. В 1925 году советские картины демонстрировались в 22 странах мира, в следующем году — в 52, а в 1927 году — в 54 странах мира.

В 1926 году Американская академия киноискусства признала «Броненосец «Потемкин» лучшим фильмом года.

Появление «Броненосца «Потемкина» означает начало нового периода в истории кино, периода правды и жизни. Фильм этот потрясает все устои кино.

АЛЬБЕРТО КАВАЛЬКАНТИ
(Бразилия)

Произведение самое сильное, самое возвышенное, какое когда-либо создано кинематографией. Никогда еще фильм... не достигал такой динамики, не выявлял такой патетической правды. О «Потемкине» можно сказать, что он является первым произведением эпического жанра в кинематографии. Он возбуждает самые глубокие человеческие чувства и возводит их на моральную высоту.

ЛЕОН МУССИНАК
(Франция)

... «Броненосец «Потемкин» достигает цели, которая возможна только для совершеннейшего произведения искусства и не может быть достигнута путем повествовательного или научного описания. Он воссоздает специфику российской революции 1905 года, ощущение ее необходимости, ее энтузиазма. Этим он покоряет и колеблющихся, и противников.

ЛИОН ФЕЙХТВАНГЕР
(Германия)

Словом, суждения историков на этот счет были и остались непререкаемо положительными: классика есть классика.

Были, правда, высказаны суждения и другого порядка. Всем памятно, наверное, как на научной сессии в Репино Марсель Мартен накрыл весь период тридцатых годов шапкой «дидактическое кино», противопоставив его таким образом, как нечто низшее, «золотому веку» — двадцатым годам, когда советское кино было поэтическим. Делались, хотя и не столь активно и решительно, попытки продвинуться в фарватере аналогичных оценок и в некоторых статьях советских авторов второй половины пятидесятых годов. Но... не о них сейчас речь.

Представьте, нас тревожат не только хулы, но и некоторые похвалы. Потому что если признанием достижений какого-то периода ограничиваются, не пытаясь протянуть от них нить в наше сегодня, то радости, пользы от таких восхвалений будет все же маловато. Не кажется ли вам, что смотрим мы нашу классику нередко только снизу вверх, с почтением и... без интереса. Мы отдаем дань традициям в гладких, хорошо обкатанных выражениях. Но только дань эта иной раз похожа на откуп. Традициям заплачено сполна. Теперь можно почувствовать себя свободными от них.

Но новаторство, которое пытается отмежеваться от традиций, может обернуться (и как часто оборачивается!) зряшной претензией.

Ведь от того, что прекрасные ленты становятся только предметом разбора для историков, которые холодным языком старательно излагают «достоинства» и «недостатки» тех или иных шедевров, современный молодой зритель, знающий о прошлых достижениях понаслышке, нередко захлопывает книгу со словами: «Так, понятно. Пора идти смотреть «Воздушные приключения». Да, что там зритель! Многие кинематографисты нового поколения бегут пиетета перед классикой экрана, предпочитают учиться «чему-нибудь и как-нибудь», нежели воспринять так называемые «фильмы золотого фонда» как руководство к действию, как постоянно действующую школу философской глубины и художественного совершенства. Возникает опасность разрушения классики... классикой.

На наших глазах совершается подмена понятий. Вместо того чтобы служить образцом для самовоспитания и воспитания других, классика для многих

деятелей экрана становится неприятным укором их творческой лености и самоповторам. Пытаясь создать непременно нечто небывалое, способное ошеломить, эти драматурги или режиссеры забывают о том, что цветы не растут в условиях кабинетной, кулуарной или павильонной изоляции от прошлого — даже в том случае, когда почва обильно поливается пряной водой «заморских» новшеств, слезами взаимных обид и жалобами на сложности отношений с критикой... Между тем как раз высота классического наследия советского экрана обязывает нас взглянуть на трудности современного кинематографического бытия в значительной мере как на трудности, рожденные нехваткой гражданского мужества, отсутствием чувства ответственности перед зрителем своей страны.

Чтобы оживить классику, заставить ее функционировать, а не пылиться на полках фильмотек или медленно угасать в темноте полупустых залов, надо приблизить ее к современности, не упуская из вида исторических корней, исторической обусловленности как целой группы произведений, так и каждого отдельного произведения. И дурная модернизация, и благостное любование одинаково должны быть нами исключены.

В том числе и тогда, когда мы поведем разговор о кинематографической классике тридцатых годов. Ведь именно в это время с большой четкостью и зрелостью проявились специфические черты советского кинематографа — примат партийности и народности в решении сюжетов и образов, диалектика новаторства и традиций, массовый адрес экранного слова и изображения, неразрывная связь героя с жизнью народа, органическая, пронизывающая все поры произведения революционность... Не приходится повторять, сколь велика сегодня потребность в развитии и упрочении этих черт, иные из которых отдельным кинематографистам, похоже, представляются то ли старомодными, то ли необязательными в творческом поиске. Люди и фильмы тридцатых годов лучше всего опровергают подобные заблуждения. И еще. В период, о котором пойдет разговор, было немало сложностей и трудностей. Но не желая снова следовать пресловутой альтернативе — «золотой век» или эпоха «культа личности», мы постараемся здесь дать объективную картину развития кинематографа как проекции взглядов, мнений, судеб народных в ту великую и сложную, бурную и трудную пору.

●

Я хотел открыть показ «Потемкина» небольшим вступительным словом, но немедленно вскочил полицейский и запретил «политическую» речь. Тем сильнее были аплодисменты во время демонстрации «Потемкина». Но и аплодисменты были запрещены. Мы не дали себя спровоцировать. Не аплодируя, зрители вставали и оставались стоять, тем самым приветствуя революционные действия. Великолепно, до чего изобретательно и удачно зрители ориентировались в этой ситуации. Полиция оказалась бессильной.

ФРИДРИХ ВОЛЬФ
(Германия)

●

Заключение министра внутренних дел хортистской Венгрии о фильме «Броненосец «Потемкин»:

«Эти кадры имеют своей целью искусное распространение самых разрушительных и вредных идей в среде нашей гражданской демократии, отчасти несведущей в этих вопросах, отчасти уже зараженной этими вредными идеями».

●

...Я открыл для себя советское кино «Потемкиным» Эйзенштейна и «Матерью» Пудовкина. Благодаря этим фильмам я порвал со своим буржуазным классом — стал коммунистом.

ЖОРЖ САДУЛЬ
(Франция)

●

Надо пожать руку режиссеру Пудовкину, как гениальному представителю европейского киноискусства, как революционеру-творцу, произведение которого не останется без последствий для киноискусства...

«Лихтбильдбюне»
(Германия)

●

Фильм «Мать» был выпущен у нас с вырезками.

...Но как ни калечили «Мать», она обладала жизненным могуществом, настолько сильным, что несмотря на все поставила массы лицом к лицу с нищетой, с отчаянием, с восстанием народа.

То художественное волнение, которое мы испытали, не рассеялось: следы его остались, воспоминания о фильме «Мать» продолжают возвышаться как монументальное сооружение, широкое и грандиозное, над сумбуром и хаосом французской фильмы, которая все больше и больше под влиянием буржуазии скатывается в самую низкую банальность.

АНРИ БАРБЮС
(Франция)

●

Только в стране, добившейся свободы благодаря революции, кино могло выявить свой настоящий облик... Между русским кино, человечным, революционным, синтетическим и в то же время реалистическим, и кинематографией, скованной режимом капиталистических стран, существует громадная пропасть.

Такие произведения, как «Потемкин», «Мать» или «Конец Санкт-Петербурга», возвещают новую великую творческую эпоху, в которой кино, как искусство масс, займет первое место.

ПОЛЬ ВАЙЯН-КУТЮРЬЕ
(Франция)

●

Только увидев «Октябрь», «Конец Санкт-Петербурга», «Мать», я понял всю силу воздействия кинематографа и масштаб его возможностей как искусства совершенно самостоятельного.

ТЭЙНОСКЭ КИНУГАСА
(Япония)

●

Как работник кинематографии я заявляю, что все будут приветствовать появление этой

Документальный фольклор

В статье «Самое важное из искусств», написанной в 1935 году, Эйзенштейн новаторство лучших картин только что начавшегося звукового периода видел в обращении мастеров экрана к ведущему образу революционной эпохи; он писал тогда: «Подобно тому, как метод коммунизма есть высшая форма научной классовой борьбы, так и проблема живого образа большевика выкристаллизовывается на общем гребне достаточно высоко вознесенной революционной тематики и традиции революционного кино. На экран вступает уже не просто масса, уже не просто революционер, уже не просто событие и цепь фактов, инициатором которых является мудрость партии. На экране появляется конкретный большевик, в конкретной обстановке, за конкретным делом...»

Эйзенштейн, как и большинство его современников, считал, что родословная нового этапа развития советского кинематографа начинается с «Чапаева» — наиболее яркого, наиболее значительного, наиболее типического выражения тенденций той эпохи. Сцена, где герой преподает окружающим трудный и славный урок о месте командира в народной войне, имела символический смысл. Эйзенштейн писал даже, что «это определение хотелось бы развить на весь комплекс последних картин». И действительно, почти каждый фильм после «Чапаева» продолжал и совершенствовал традиции показа героя прежде всего как учителя жизни.

Эйзенштейн в своих многочисленных рецензионных и теоретических разборах «Чапаева» говорил о том, что в этой картине нет «возврата к старым сюжетным формам, снятым на первом этапе развития нашего кино», что здесь ни в форме, ни в содержании нет традиционности, а есть прорыв к «новому виду сюжета», к «синтетическому» действию на экране. Однако эти глубокие и тонкие замечания не всеми были подхвачены и развиты. «Чапаев» тоже в иных статьях покрылся «хрестоматийным глянцем», оборвал связи с нашими нынешними художественными интересами и исканиями.

Драматургия «Чапаева» — несомненно, драматургия эпическая по своему жанровому строю; в произведении братьев Васильевых борение враждующих сил показано на широком историческом поле. Но эпос «Чапаева» своеобразен, это скорее эпос

характера, нежели события. Движение главного героя, его внутренняя эволюция и составляют основу действия. Человек изменяет обстоятельства и вместе с тем изменяется сам, совершенствуясь в грозовой атмосфере происходящего. Герой «Чапаева» целиком выражает себя в действии и в действии реализуется, здесь нет зазора между намерением и поступком, между импульсом и жестом. Герой братьев Васильевых — фигура целостная, психологические и социальные посылы неразделимы в его поведении. Вот почему становится возможным сказать: Чапаев — фольклорный герой, это человек, вышедший из легенды и в легенду уходящий.

Сказочность, былинность образа знаменитого комдива отмечены еще в литературном первоисточнике. Фурманов писал о своем герое, что его славу, «как пух, разносили по степям и за степями те сотни и тысячи бойцов, которые тоже слышали от других, верили этому слышанному, восторгались им, разукрашивали и дополняли от себя и своим вымыслом — несли дальше»*. Писатель так объясняет причины этого почти мифологического бессмертия личности своего любимого героя:

«Чапаев живет и будет жить долго-долго в народной молве, ибо он коренной сын этой среды, и к тому же удивительно сочетавший в себе то, что было разбросано по другим индивидуальностям его соратников, по другим характерам...» **

Но тут же Фурманов, строгий летописец, заключает, что «по молве чудится, будто сам Чапаев непременно носился по фронту с обнаженной занесенной шашкой, сокрушая самолично врагов, кидался в самую кипучую схватку и решал ее исход. Ничего, однако, подобного не было. Чапаев был хорошим, чутким организатором того времени, в тех обстоятельствах и для той среды, с которою он имел дело, которая его вознесла! Во время хотя бы несколько иное и с иными людьми — не знали бы героя народного, Василия Ивановича...» ***

Трезвость документалиста, весьма явственно звучавшая в этих строках Фурманова, контрастирует, на наш взгляд, с отношением к образу Чапаева авторов сценария и фильма. Братья Васильевы придерживаются иной меры художественного обобщения. Чапаев в их трактовке обладает всеми

* Д. Фурманов. Чапаев. Гослитиздат, 1952, стр. 325.
** Там же, стр. 211.
*** Там же, стр. 345.

картины («Земля».— *Ред.*). Режиссер достиг абсолютной гармонии формы и содержания, и поскольку гармония эта налицо, постольку и фильм широким массам понятен. Фильм «Земля» свеж и молод, в нем чувствуются сила и темперамент его мастера Довженко.

ЙОРИС ИВЕНС
(Голландия)

●

«Три песни о Ленине» — один из самых крупных, самых прекрасных фильмов, которые я когда-либо видел.

ГЕРБЕРТ УЭЛЛС
(Англия)

●

Отзыв Чарлза С. Чаплина на фильм Д. Вертова «Симфония Донбасса» (прокатное название «Энтузиазм»):

«Я считаю фильм «Энтузиазм» одной из самых волнующих симфоний, которые я когда-либо слышал».

●

... Когда я начал свои исследования в области кино — да и сейчас также, — самой светлой путеводной звездой для меня была замечательная теория киноискусства, созданная Эйзенштейном, Пудовкиным. А когда вместе с моими единомышленниками я принял участие в организации Союза японского пролетарского кино («Прокино») и занялся постановкой фильмов, целью которых было приблизить освобождение рабочего класса, мы брали себе за образец те немногие советские фильмы, которые с трудом прорывались через свирепую цензурную сеть фашистского правительства, — «Турксиб», «Потомок Чингис-хана» и другие. Можно сказать, что без советского кино я не смог бы стать таким, каким я сейчас являюсь. Не было бы и всей японской кинематографии в ее нынешнем облике.

АКИРА ИВАСАКИ
(Япония)

●

В 1932 году на I Венецианском кинофестивале советское кино представляли три фильма: «Земля», «Путевка в жизнь» и «Тихий Дон». На фестивале не было жюри, и премии не присуждались. Был проведен референдум среди зрителей, по результатам которого лучшим режиссером был назван постановщик «Путевки в жизнь» Николай Экк.

●

Роль советского фильма в искусстве мирового кино необъятна.

КЕТЕ КОЛЬВИЦ
(Германия)

●

На улицах Москвы я почувствовал, что значит указание Ленина кинoработникам — запечатлеть на пленке тех, кто делает историю. Эти слова указывали правильный путь русским кинопроизводственникам. Они дали им силу выразить в художественной форме те идеи, о которых говорят лица этих людей. Ведь одни и те же идеи волновали художников и рядовых людей: и те и другие воплощают в жизнь мечту о строительстве нового мира, мечту о коммунистическом обществе.

УИЛЬЯМ ДИТЕРЛЕ
(США)

●

Ясно помню, какое впечатление разорвавшейся бомбы произвели на всех нас первые советские фильмы, появившиеся на наших экранах... Перед нами были произведения искусства, живые и правдивые, полные мощи и ясного видения. Мы не переставали удивляться.

Вскоре мы поняли, что такие произведения искусства могут быть рождены только тогда, когда в мир приходит освобожденная жизненная энергия. Так и случилось. Советский Союз раскрепостил народную энергию — энергию,

чертами подлинно былинного персонажа. Все то, о чем Фурманов категорически заявляет, что это было только «по молве», органически входит в фильм.

В то же время неотъемлемой особенностью картины является сохранение и развитие ее реалистической, документальной основы. Легендарность, былинность чапаевского образа закономерно вырастает на экране из дневниковых свидетельств очевидца. Поэтическая обобщенность характера — из бытовых подробностей. Документальность романа в фильме не утеряна, а раскрыта заново, в новом контексте. Эстетика «Чапаева» с ее деловой обстоятельностью резко отличается от «взрывчатой», подчеркнуто песенной эстетики «Щорса». Еще более очевидной станет скромность, особая мягкость в использовании фольклорных начал и традиций в фильме братьев Васильевых, если мы сравним их произведение с «Богданом Хмельницким» И. Савченко, где взволнованность рассказчика достигает предела, выливается в песню — широкую и раздольную, почти все время звучащую fortissimo. В «Богдане» связь с историческим документом окончательно была заменена сказом и народной «думой». «Чапаев» снимался как кинодрама, «Богдан Хмельницкий» ставился как кинопоэма. Искусство экрана стало зримое предупреждение истории. Набатный звон и зарево пожаров в «Хмельницком» предупреждали о приближении военной грозы. Поэтика тридцатых годов в «Богдане Хмельницком» Савченко как бы завершилась. Завершилась на предельно звучной, открытой, сильной, всей грудью спетой ноте. Но открывал эту новаторскую поэтику 30-х годов все же именно «Чапаев».

Именно в этой картине смелое художественное решение — дать историю человека в освещении возвышенном и одновременно простом впервые с такой наглядной определенностью — обусловило долгий успех и долгую жизнь не только самой картине братьев Васильевых, но художественному направлению целого периода.

Правда искусства в фильме «Чапаев» оказалась столь близка, даже идентична правде жизни потому, что была максимально обобщена, приподнята над будничной пестротой реальности. Фурманов писал свой роман по горячим следам событий. Для него Чапаев был другом, соратником, безвременно погибшим братом. Отдавая должное таланту легендарного начдива, Фурманов понимал, но не принимал

ореола легендарности вокруг его головы — слишком жива была память сердца в то время, когда писался роман. Но, как известно, большое иначе видится на расстоянии. Спустя полтора десятка лет после смерти Чапаева, в те дни, когда на экраны вышел фильм, посвященный его доблестным делам, о герое гражданской войны уже нельзя было говорить только языком фактов. Нужны были иные, высокие слова. Нужен был взволнованный, поэтический язык для того, чтобы прошлое стало на экране настоящим. Историческая дистанция рождает определенный пафос восприятия людей и эпохи. Вот почему и возникло фольклорное «переозвучание» Чапаева в картине братьев Васильевых.

Чапаев в фильме обладает всеми свойствами эпического, былинного персонажа. Он мудр, мужествен, добр, великодушен. Он не знает страха в борьбе и всегда уверен в победе, даже перед наиболее опасной схваткой («Психическая», говоришь? Хрен с ней, давай «психическую»!).

В бою Чапаев одним своим появлением уже предопределяет результат — от стычки с чехами в начале картины через ее кульминацию, атаку каппелевцев, к финальной перестрелке с казаками Бороздина. Каждый «выход» героя означает действие такой силы, остановить которую может только смерть. Чапаев удивительно прост, простецки обыден в своих реакциях, но это великая простота, простота небывало крупной, ярко одаренной личности. Чапаев — плоть от плоти народа, но он и символ народа, средоточие его лучших свойств, персонификация его доблестей. Велик народ, велик и Чапаев...

В то же время героизм Чапаева — особый героизм, героизм скорее интуитивный, стихийный, чем рационалистически организованный, осмысленный. Это не значит, что Чапаев не знает или не понимает целей борьбы. Напротив. Классовое сознание в самой высокой степени присуще герою и с предельной четкостью определяет все оттенки его поступков. Но вместе с тем природная импульсивность, необузданность темперамента окрашивают фигуру Чапаева особым цветом. Это герой, чьи неисчислимые достоинства — лихость, удаль, «забубенное» бесстрашие — в критический момент действия все же фатально обнаруживают свою недостаточность. Именно то, что составляет индивидуальность Чапаева — горячность, отчаянная отвага, самоуверенный бойцовский пыл,— становится его «ахиллесовой

которая всегда рвется к свободе для того, чтобы создать богатую и наполненную жизнь для всех...

ДАДЛИ НИКОЛС
(США)

●

Второй Венецианский кинофестиваль, состоявшийся в 1934 году, принес советскому киноискусству первое официальное признание: наша страна получила Кубок фестиваля за лучшую программу, представленную государством. Советское кино представляли картины «Окраина», «Веселые ребята», «Иван», «Гроза», «Пышка», «Петербургская ночь», «Новый Гулливер», документальные фильмы «Челюскин» и «Три песни о Ленине».

В телеграмме президента фестиваля говорилось, что Кубок «...присужден СССР как признание успеха, полученного всем комплексом его изумительных по замыслу и выполнению фильмов».

●

«Чапаев», как и «Мы из Кронштадта», был с нами в боях, и были они сильнее, чем любое оружие.

ДОЛОРЕС ИБАРРУРИ
(Испания)

●

В советском обществе героизм нашел свое социальное и нравственное оправдание. Выражение «умереть за Родину» приобретает смысл, когда слово «Родина» приобретает значение.

«Чапаев» — наиболее типичное произведение искусства на этом этапе. В нем революция достаточно сильна, чтобы показать себя справедливой по отношению к побежденному врагу. Революция в нем показана достаточно зрелой, чтобы быть веселой, свободной, немного взбалмошной. Временами этот фильм приобретает

характер героической легенды, которой советский зритель аплодирует с юношеским восторгом.

Посмотрите в глаза зрителю, когда в зале вспыхивает свет после последней сцены! Это глаза людей, еще раз давших клятву революции, пролетариату, социализму. Эти люди готовы умереть, если социализм этого потребует...

Произведение искусства, поднимающее человека до этих высот, — великое произведение!

ЖАН-РИШАР БЛОК
(Франция)

●

Александров открыл для Америки новую Россию. До «Веселых ребят» американцы знали Россию Достоевского. Теперь они увидели большие сдвиги в психологии людей. Люди бодро и весело смеются...

Это большая победа. Это агитирует больше, чем доказательство стрельбой и речами.

ЧАРЛЗ С. ЧАПЛИН

●

Ваш «Депутат Балтики» очень взволновал меня и техническими качествами, и силой психологии, и эмоциональностью. Это — один из первых фильмов, где внутренняя жизнь героя сливается с бурным действием масс.

РОМЕН РОЛЛАН
(Франция)

●

Этот фильм («Депутат Балтики». — *Ред.*) еще раз доказывает, что советская кинематография отражает жизнь, что она отнюдь не руководствуется коммерческими целями.

ЮЛИУС ФУЧИК
(Чехословакия)

●

Болгарский киновед Георгий Стоянов-Бигор рассказывает, что на его родине в тридцатые годы «...перед каждым

пятой». Чапаев гибнет из-за отсутствия должной трезвости и рассудочности в своем поведении, гибнет потому, что не может себе представить возможность своей гибели (реплика новому комиссару в фильме — «к моему носу не сунутся»).

И опять здесь «срабатывает» фольклорный прием былинных сказаний, чьи персонажи уходили из жизни, как триумфаторы, как победители, не веря, что уходят. Именно так погибает Чапаев — жадно любя жизнь, сопротивляясь до последней минуты, со словами: «врешь, не возьмешь...»

Наконец, можно уловить в самой драматургии «Чапаева» еще одно сходство с народным сказом. Как и подобает фольклорной поэтике, все силы, враждебные герою, персонифицируются здесь в облике одного антагониста. Это полковник Бороздин. Оригинальность самой расстановки персонажей-антагонистов в «Чапаеве» заключается как раз в том, что противники ни разу не встречаются по ходу действия. Чапаев и полковник Бороздин борются, взаимодействуют, даже не зная друг друга в лицо.

Новизна, диалектичность сюжета «Чапаева» состоит и в сложности, многозначности разрешения центрального конфликта. Столкновение Чапаева и Бороздина внешне заканчивается для обоих одинаково — и тот, и другой погибают в последней, решительной схватке. Но сам характер гибели персонажей в корне различен. Смерть Чапаева — это трагический и неверный случай. Смерть Бороздина — неотвратимая закономерность.

И еще одно. Чапаев гибнет, как подлинный богатырь, как истинный воин, не уступающий позиций врагу. Достаточно вспомнить последнюю реплику героя, когда в ответ на призыв Петьки: «Уходить надо, а, Василь Иванович?» — Чапаев бросает крылатую фразу: «Чапай никогда не отступал!»

Бороздин нападает на Чапаева подло, как вор, из-за угла. И поэтому смерть полковника лишена в фильме всякой патетики — ему с крестьянской деловитостью проламывает саблей голову лукавый бородач, персонаж с периферии сюжета, для которого революция была долгое время движением смутным и неосознанным.

Казалось бы, финальное разрешение сюжетного конфликта достаточно очевидно. Чапаев гибнет, но побеждает чапаевское... Торжествует чапаевский здравый смысл, который оправдывает революцию. Однако и очевидные вещи могут оспариваться...

Кто убил Чапаева?

Этот, как сейчас увидит читатель, отнюдь не риторический вопрос мы адресуем В. Демину, автору книги «Фильм без интриги»*.

На странице 109 здесь можно прочитать следующее:

«Драматическая вина Чапаева — не беспечность, не плохая проверка караулов, не полуизжитая анархичность. Все это частности более важного. Человечность — вот драматическая вина Чапаева. Человечность в жестокое время, требования которого он не желает замечать... Их отлично постиг Бороздин. За его холеностью, за интеллигентными манерами службиста и меломана видится полное подчинение себя законам сурового века. А Чапаев осмеливается быть личностью наперекор этим законам. И — гибнет».

Выходит, что легендарный герой гражданской войны погиб именно потому, что по ошибке сохранил душу и сердце в жестоких сражениях, а зачерствевшая эпоха в лице белогвардейского военачальника преподала ему гибельный урок мудрости. Человечность таким способом противопоставлена революции, тому социальному процессу, в ходе которого и утверждается сама человечность.

Но, может быть, автор книги о дедраматизированных, «расслабленных» киносюжетах «без интриги» слишком увлекся жесткой парадоксальностью своих суждений? Наверняка увлекся. Иначе как же он не заметил, что после того, как «суровость времени догнала-таки Чапаева и покарала за те черты, с которыми он не успел или не смог расстаться», и в 795-м кадре фильма волны Урала навсегда сомкнулись над головой знаменитого комдива, через несколько мгновений, в 810-м кадре картины с разбитой головой опрокинулся навзничь «службист и меломан» Бороздин? Хотя он, по уверению В. Демина, понял и признал «жестокие законы века»... Ведь, по логике Демина, обладатель интеллигентных манер должен был остаться жить, дабы окончательно закрепить своей победой торжество бездушия, объявленного критиком законом революционного века, над человечностью Чапаева, ставшей чем-то вроде его «трагической вины». Между тем сюжетная развязка не подтверждает «внесюжетных» рассуждений кри-

* М., «Искусство», 1967.

сеансом советского фильма на экране по приказанию полиции появлялась одна из самых странных надписей в истории мирового кино: «Господ зрителей просят не аплодировать. В противном случае показ картины будет прекращен».

●

Советские фильмы меня глубоко потрясли. Расправила крылья революция, понеслась над землей, влила бодрость в народ, столь близкий нашему, который я знал по манифестациям и митингам.

После советских фильмов мы долго не могли заснуть. Мы бродили по улицам и до глубокой ночи спорили. Меня эти фильмы очаровали на всю жизнь.

ОТАКАР ВАВРА
(Чехословакия)

●

Трудно передать, как повлияли на меня первые появившиеся в Венгрии советские фильмы! Передо мной открылись новые, до сих пор неведомые перспективы. «Зоя», «Депутат Балтики», «Петр I», «Александр Невский», «Цирк» и другие замечательные произведения осветили мне единственно правильный путь, путь социалистического реализма.

ФЕЛИКС МАРИАШШИ
(Венгрия)

●

...СССР в совершенстве овладел кинематографией не только как искусством, но и как средством передачи мыслей своих народов всему миру.

ГАРОЛЬД ЛЛОЙД
(США)

●

Мы здесь, в Америке, чувствуем, что многому научились у советской кинематографии: чувство ритма, метод представления массового движения так, как это делают у вас, непревзойден...

МЭРИ ПИКФОРД
(США)

●

Однажды, находясь с группой товарищей в гестаповском застенке, откуда каждую ночь выводили на расстрел, мы почувствовали, что некоторые из заключенных стали падать духом. Чтобы сохранить наши моральные силы, мы устроили нечто вроде устного университета, где каждый из нас по очереди обязан был рассказать содержание какой-либо книги, спектакля или фильма... И вот мы начали вспоминать советские фильмы. Посмотрели бы вы, как загорались глаза товарищей, когда кадр за кадром восстанавливали они в своей памяти виденные ими картины, слова и мелодии песен из них, отрывки диалогов, интонации и жесты любимых актеров. Вот тут я понял в полной мере, как сильны ваши фильмы, если в самые трагические, решающие минуты человеческой жизни приходят они на помощь борцу, чтобы влить в него новые силы, придать ему еще больше мужества, стойкости и веры.

ФЕРНАН ГРЕНЬЕ
(Франция)

●

После «Радуги» все предыдущие военные фильмы кажутся бледными.

«Дейли уоркер» (США)

●

...Игра актеров поразительно непосредственна, и «Радуга» — лучший из художественных фильмов, выпущенных русскими за время войны.

«Таймс» (Англия)

●

«Фильм Эйзенштейна «Иван Грозный», который я увидел после второй мировой войны, представляется мне высшим достижением в жанре исторических фильмов. Эйзенштейн трактует историю поэтически, а на мой взгляд, это превосходнейший метод ее трактовки. Когда я думаю, до какой сте-

тика. Вероятно, братья Васильевы придерживались другой точки зрения на соотношение социального и индивидуального в судьбах героев, чем последующие интерпретаторы их произведения, толкующие категории революционной необходимости и человечности в духе «надклассового гуманизма».

Вероятно, для того чтобы оградить свою интерпретацию «Чапаева» от недоуменных вопросов, Демин вынужден был все-таки оговориться. Сами эти оговорки настолько показательны для всего хода анализа, который впечатляет причудливым сочетанием научной терминологии и эдакой развязной разговорной небрежности, что грешно было бы не привести их здесь полностью. Обратимся к странице 108:

«Обертонное» своеобразие Чапаева в сопряжении с линией поступков этого человека — вот истинный конфликт «Чапаева». *Линия поступков* — это то, с чем подступается к Чапаеву эпоха. В лице одного своего представителя Бороздина, белогвардейца, врага, она требует, чтобы Чапаев встал на борьбу с самим собой, изжил бы те качества своего характера, которые мешают *линии поступков.* Но собственно т о г о ж е с а м о г о (разрядка моя. — *Д. Ш.*) требует от него эпоха и в лице Фурманова, друга, соратника, в чем-то даже учителя. Эти два человека — Фурманов и Бороздин — противостоят друг другу в плане политическом, но оба они в плане драматическом оказываются посланцами *что.* А Чапаев — объект их действий, объект диктата эпохи».

Так вот, оказывается, в чем дело! Герой братьев Васильевых, по мысли Демина, находится, как говорят, «между двух огней». С одной стороны, белые наступают в лице полковника с интеллигентными манерами, с другой — свой же брат, красный комиссар, заходит прямо в тыл. Понятно, что здесь трудно спасти свою «человечность», трудно и самому уцелеть. Тем более что помощи ждать совершенно неоткуда. Раз уж «друг, соратник», чуть ли не учитель, требует «т о г о ж е с а м о г о», что и матерый враг, Чапаев действительно обречен на гибель.

Конечно, здесь Демин может возразить, сказав, что мы напрасно приписываем ему смешение «драматургической» и «политической» функций персонажей. Упаси бог! Мы и в мыслях не держим обвинять автора в сознательном отождествлении

намерений политических врагов и классовых друзей Чапаева. Но дело в том, что ошибочное разграничение Деминым сюжетных и политических задач героев открывает широкие возможности для самого превратного истолкования исторического, классового смысла фильма братьев Васильевых (как впрочем и любого другого фильма на тему, имеющую политический, ярко выраженный классовый характер).

Автор книги «Фильм без интриги» не утруждает читателя мотивировками и заставляет его на веру принимать сомнительный тезис о совпадении «драматургических интересов» непримиримых классовых политических противников. А что если читатель не поверит? А что если он вспомнит картину и сообразит, что «белогвардейцу», «врагу» нет никакого резона «требовать» от командира рабоче-крестьянской дивизии борьбы с дурными качествами своего характера даже в сюжетном, а не только в стратегическом смысле. Действительно, противостояние Бороздина Чапаеву менее всего задано с целью морального или философского назидания. Дескать, раз есть на одном полюсе конфликта «службист» и «меломан», значит анархиствующий командир из крестьян волей-неволей должен исправляться, «перековываться», чтобы на своем полюсе доказывать победу жестокой исторической необходимости над человечностью. Ведь как только он эту победу докажет — погибнет. Не в середине, так в конце фильма. И тем самым утвердит себя как трагического героя, через человеческую душу которого прошло раскаленное железо эпохи, одинаково смертоносное в своих обоих крайних проявлениях — и в бородинском и в фурмановском.

Но это же, да простится нам резкость тона, полная несуразица и политическая наивность.

Странные, весьма странные рассуждения развивает Демин! Тем более, что и комиссар в картине на «самом деле менее всего склонен «подступаться» к Чапаеву с жесткими требованиями жестокого века. Отнюдь нет. Комиссар вовсе не «исправляет», не «деформирует» личность, человечность Чапаева. Он открывает в Чапаеве внутренние резервы, неиспользованные, нетронутые возможности. Он поднимает Чапаева на уровень его революционного таланта. По существу, Фурманов играет для главного героя роль «счастливой звезды» в жизни — об этом писал еще Бела Балаш. Как

пени искажаются события даже самого недавнего прошлого, я начинаю весьма скептически относиться к истории как таковой. Между тем поэтическая интерпретация истории создает общее представление об эпохе. Я бы сказал, что произведения искусства содержат гораздо больше истинных фактов и подробностей, чем исторические трактаты.

ЧАРЛЗ С. ЧАПЛИН

●

Этот фильм («Летят журавли». — *Ред.*) безусловно войдет в историю кинематографии... Он потряс мир почти так же, как в свое время «Броненосец «Потемкин»... Это очень значительное произведение.

Нужно было бы написать не одну страницу для того, чтобы дать подробный анализ фильма Калатозова, начиная с его изумительного построения.

Показанные нам люди из плоти и крови принимают участие в событиях сражающегося Советского Союза. Никогда еще не были так правдиво показаны лица советских женщин, мужчин, детей... Никогда еще так правдиво не были описаны страдания людей в тылу, их маленькие махинации, их трусость, их отчаяние, которые, однако, не помешали незабываемому героизму победителей Сталинграда. Это правда, настоящая, неприкрашенная правда. Правда беспощадная и без фанфаронства, выделяющая этот фильм среди большинства фильмов последних лет со стереотипными персонажами, хорошими или плохими «положительными героями» и «изменниками». Настоящая жизнь не так проста, и большая заслуга Калатозова, что он показал нам ее сложность...

С технической точки зрения этот фильм примечателен необычайной подвижностью камеры оператора Урусевского, известного нам по фильму «Сорок первый». Кажется, что

камера временами одержима, охвачена общим безумием, она пробивается через толпу, запыхавшись, карабкается перед Вероникой по винтовой лестнице, живет с актерами.

Монтаж нервный и быстрый. В массовых сценах кажущаяся импровизация — только кажущаяся, так как каждая деталь продумана, и это придает фильму ту правдивость, о которой мы говорили.

ЖАК ДЕЛЬТУР
(Франция)

●

Этот фильм («Летят журавли».— *Ред.*) посвящен поэзии сильных чувств и содержит в себе протест против войны. Режиссер Калатозов создает напряжение и показывает взрыв чувств путем тонко продуманной драматизации монтажа... Это истинное произведение, то есть произведение, написанное языком кино... Сегодня, когда многим уже трудно составить себе живое представление о второй мировой войне, этот фильм ценен именно своим замыслом показать страстную ненависть к войне как глубоко личное чувство каждого человека.

МАСИХАРА ОГИ
(Япония)

●

«Судьба человека» не является просто антивоенным фильмом. Это уверенная повесть народа-победителя, рассказывающего о своих прошлых муках, и через этот рассказ приходящего к категорическому отрицанию войны. Я завидую народу, который может производить подобные фильмы. Но я знаю и чувствую, что мы не можем только завидовать...

ФУКУДА САДАЕСИ
(Япония)

●

Фильм Бондарчука «Судьба человека» — это один из шедевров советской кинематографии.

только машина с уехавшим комиссаром уходит за горизонт, судьба Чапаева круто поворачивает к своей финальной трагической точке.

Смысл этой коллизии приходится разъяснять заново не из любви к азбучным истинам. Ведь нам еще предстоит выступить в защиту Чапаева от... самого Чапаева. На страницах книги «В театре и в кино», автор которой — прославленный исполнитель роли Чапаева Борис Бабочкин, мы найдем несколько абзацев, перекликающихся с суждениями В. Демина о «диктате эпохи».

В статье «Через тридцать лет», посвященной долгой и славной жизни шедевра братьев Васильевых, Бабочкин, в частности, пишет:

«Он (Чапаев.— *Д.Ш.*) как бы принимал прорвавшуюся через века, через дебри современной обыденности эстафету народного героя, вождя взбунтовавшегося крестьянства. Чапаев — характер, сложившийся исторически, характер, вынырнувший буквально из глубины веков, и его гибель становилась неизбежной не потому, что лихость у него граничила с неосторожностью, не потому, что сопротивление белых армий становилось все ожесточеннее, не потому, что в превратностях войны смерть подстерегает на каждом шагу, а потому, что начиналась новая эпоха и Чапаев как исторический тип, как представитель определенного вида, породы, общественной формации должен был исчезнуть (разрядка моя.— *Д.Ш.*), уступив место новому типу, представителю новой общественной и политической формации, которую в фильме представляет образ комиссара Фурманова»*.

Итак, снова перед нами утверждение о неизбежности трагической гибели Чапаева по причине его несоответствия эпохе... Утверждение авторитетное — из уст фактического творца образа. Невиданная, но реальная вещь. Тот, кто вызвал к жизни героя, декларирует его... обреченность. Неужели действительно есть причины для того, чтобы петь отходную всенародному любимцу как «социально-отжившему типу»? Бабочкин отличает в своем персонаже «личность» от «типа», говоря, что «как личность Чапаев мог бы остаться в живых, мог бы со славой окончить войну, как мог бы в конце концов

---

* Б. Бабочкин. В театре и в кино. М., «Искусство», 1968, стр. 56.

закончить даже и военную академию. Но как социально-исторический тип он все равно перестал бы существовать» *.

Попробуем разобраться в горестных словах актера и отделить в них истину от заблуждения. Бесспорно, Чапаев наследовал в своем характере некоторые черты народных вожаков, крестьянских бунтарей прошлых столетий. Однако этот «стихийно-бунтарский» комплекс не исчерпывает всего богатства натуры легендарного полководца и тем более не определяет его «социально-исторической» принадлежности. При всем эмоциональном родстве с Разиным и Пугачевым, Чапаев как человек и как военный деятель принадлежит совершенно другой эпохе, нежели эпоха крестьянских, антифеодальных восстаний.

Чапаев как «социально-исторический тип» поэтому, конечно, не «вынырнул из глубины веков». Происхождение Чапаева вполне реально, а не мифологично, не фольклорно (при всем наличии «фольклорного начала» внутри образа). Чапаев порожден революцией, ее размахом, его короткая и яркая жизнь, словно молния, сверкнула на гребне революционной бури. Никакого конфликта у Чапаева с эпохой не было и не могло быть. Даже в том смысле, какой, очевидно, имеет в виду Бабочкин: возможность развития — применительно к новым условиям — отнюдь не была для него закрыта, как не была она закрыта и для многих других героев «гражданки», со славой и достоинством продолжавших свой путь в последующие годы. Сила и величие Чапаева — это сила и величие народа, поднявшегося к свету из вековой тьмы. Слабости Чапаева — это то, что на современном языке называется «остаточной деформацией» после борьбы с этой тьмой.

Тогда возникает вопрос, сколь закономерен, фатален трагический финал Чапаева? В чем состоит трагедия Чапаева, если исключить факт неразрешимости противоречия между типом революционного вожака и революционной эпохой?

Другими словами, как возникает ощущение предопределенности драматической развязки, личной судьбы героя? Чапаев — лучший из лучших, самый доблестный, самый храбрый, самый талантливый, самый жизнелюбивый. Именно такие люди часто клали свои головы на жертвенник истории. Как

* Б. Бабочкин. В театре и в кино. М., «Искусство», 1968, стр. 56.

Бондарчук оказался на высоте выбранного им сюжета и создал фильм, в котором кинематографический лиризм своеобразно контрастирует с захватывающим реализмом! Это фильм, созданный актером в той же мере, что и режиссером.

САМЮЭЛЬ ЛАШИЗ
(Франция)

●

Мне очень понравился советский фильм «Судьба человека». В нем рассказывается лишь об одном человеке, но по этой одной судьбе мы узнаем судьбы и пути целого народа — его оптимизм, бескрайний гуманизм, его огромное сердце, открытое навстречу большим и маленьким людям.

АЛЬБЕРТ ШНАЙДЕР
(ФРГ)

●

В своем фильме «Рассказы о Ленине» Юткевич отошел от монументального показа исторических фигур.

В своем стремлении показать Ленина таким, каким он был в действительности — простым, скромным человеком,— режиссер отказался от помпезной парадности в пользу простоты и скупости выразительных средств.

«Экран»
(Польша)

●

«Баллада о солдате», уже премированная в мае 1960 года на XII Каннском фестивале, в том же году в Сан-Франциско была награждена сразу двумя премиями «Золотые ворота» — как лучший фильм фестиваля и за лучшую режиссуру.

●

Кино редко трогает меня по-настоящему, так, как «Баллада о солдате» Чухрая. Я смотрела этот фильм восемь раз, и чем больше, тем сильнее было впечатление... «Баллада о солдате» — произведение подлинного искусства. Оно убедительно доказывает ненужность, нелепость войны, зачеркиваю-

щей все, к чему стремится человек, лишающей его любви...

МАРЛЕН ДИТРИХ
(США)

●

В этой кинокартине («Баллада о солдате».— *Ред.*), которая, несомненно, является одним из самых прекрасных творений советской кинематографии за последнее время, изображение России военных лет поражает своей правдивостью и силой.

АЛЬБЕРТО МОРАВИА
(Италия)

●

Попросите где-нибудь в Рио-де-Жанейро или в Париже назвать вам «фильмы мирового значения», а потом посмотрите на часы. Не пройдет и минуты, как вам назовут или «Балладу о солдате», или «Дом, в котором я живу», или «Сорок первый», или «Летят журавли», или «Сережу»... Говорят, что в советском кино сейчас поднимается «новая волна». Так ли? По-моему, она столь же новая, как та, что дала миру «Броненосец «Потемкин», «Потомок Чингис-хана», «Чапаев». В сущности, это непрерывный прибой Октябрьской революции, прибой, рожденный первым в истории Союзом Советских Социалистических Республик.

Но на конях Чапая и на журавлиных крыльях мир облетела не просто весть о том, что в Советском Союзе делают великолепные фильмы. Их появление имеет гораздо более глубокие последствия.

Казалось бы, люди, которых мы видим в этих фильмах, ничем не отличаются от своих современников под другими небесами. У них свои радости и заботы, они мечтают о счастье, а иногда с ними случаются страшные беды, они любят мир и ненавидят войну.

И все же отличие есть. В чем? В том, что эти люди живут в

в картине, так и в жизни, Чапаев был впереди остальных, а идущие впереди принимают наиболее серьезные и подчас гибельные удары врага. Человеческий прогресс, движение революции, преобразование мира трагичны потому, что они неотделимы от больших и тяжких потерь в авангарде человечества (относительно такой «цены за победу» мы будем говорить еще в связи с образом Шахова).

И вряд ли Чапаев когда-либо исчезнет как «социально-исторический тип». Противоречия в характере Чапаева были продуктивны, служили основой, залогом его развития, поэтому и находили свое продолжение в достоинствах «героя народного, Василия Ивановича». Жизненность Чапаева как экранного персонажа обусловлена живучестью, историческим бессмертием его истинно народного характера. Зрители тридцатых годов и зрители более позднего времени с восторгом принимали Чапаева не потому, что они видели в нем размах и удаль героя «прошедшего», «минувшего». В восприятии Чапаева как образа искусства не было и не может быть ни малейшего элемента «ностальгии» по безвозвратно исчезнувшему типу вожака «партизанской вольницы». Недаром мальчишки искали кинотеатры, в которых Чапаев «выплывает». Вчерашние мальчишки сегодня приняли от Чапаева эстафету непобедимости, наступательного духа...

Героика и... эксцентрика

Итак, «Чапаев», по существу, предваряет собой завоевания современной киноэстетики с ее тягой к синтезу эпоса и драмы, психологии и действия. Персонаж братьев Васильевых исследуется не под микроскопом, он дается масштабно, в полный рост, без бытовщины и житейских мелочей. Так и только так требовалось показывать героя в пору создания «Чапаева». Сегодняшнее искусство, ищущее соединения масштабности с подробностью, показывает человека не только в физическом, но и в словесном поступке.

Открытия братьев Васильевых нашли свое продолжение в фильмах последующих лет и прежде всего в трилогии о Максиме. Наше отечественное киноведение достаточно полно и глубоко «проработало» блестящую киноэпопею Козинцева и Трауберга; естественно, что почти все исследователи отмечали как основное достоинство произведения

глубокую обрисовку центрального характера, замечательно показанного в движении и росте. Хотелось бы только добавить, что образ главного героя трилогии выписан ее авторами и сыгран прекрасным актером Чирковым удивительно сложно и тонко. Несмотря на то, что Максим обладает предельно национальной, «нашенской» внешностью, невзирая на отсутствие в натуре персонажа раздвоенности, самокопания, рефлексии и прочих комплексов «избранничества», Козинцев, Трауберг, Чирков в сотрудничестве с талантливейшим оператором Москвиным убеждают зрителя в поразительной незаурядности их героя. Питерский пролетарий столь же интересен во всех своих душевных проявлениях, во всех гранях своего эмоционального бытия, сколь обыденна его «фактура», его «типаж».

Ничего импозантного, экстраординарного, просто-напросто броского ни в лице, ни в жестах этого чересчур скромно, если не сказать плохо одетого парня нет. Он невысок, скорее плотен, чем строен, и даже свою знаменитую песню про голубой шар и барышню, в которую влюблен, поет тонким, «комнатным» голосом.

Но все же Максим необыкновенен, потрясающ, ни с кем не сравним. Почему?

Очевидно потому, что он воплощает в своих поступках и порывах то лучшее, что есть в целом народе. Максим — собирательный образ в той же мере, как и Чапаев. Создатели трилогии не скрывали родства своего героя с Тилем Уленшпигелем и Иванушкой из русских сказок. Это родство несомненно, но в нем заключен только верхний слой художественного обобщения. Максим не исчерпывается индивидуальным решением темы народного бесстрашия, народной мудрости, народного юмора и лукавства, хотя все эти достоинства заставляют воспринимать неказистого паренька как подлинного героя. Силу и обаяние Максима не стоит ограничивать тем, что априори принято считать «положительными чертами характера». Дело здесь в другом.

Судьба Максима — это судьба таланта, открытого революцией и отданного на службу революции. Нельзя не любить Максима, нельзя не восхищаться им, не подражать ему — иного отношения к себе талант, созвучный эпохе, просто не может вызвать. Максим должен был появиться на экране, ибо в нем поколение строителей социализма наблюдало свое прошлое и прозревало будущее. Максим стал един-

государстве, которое существует не против них, а для них. Это их государство. И осознание этого факта, по-моему, главное открытие, которое зритель — будь то в Рио-де-Жанейро или в Париже — уносит домой после просмотра советского фильма. Какой бы клеветой и ложью потом его ни пичкали, это открытие всегда останется при нем, потому что он посмотрел не только фильм, который называется, скажем, «Чистое небо», а он увидел страну под этим чистым небом.

ГЕРМАН КАНТ
(ГДР)

●

Мы, прогрессивные кинематографисты, работающие на Западе, рады и счастливы, когда на наши экраны приходит хороший советский фильм, потому что каждая победа советского кино — это и наша победа, победа кинематографистов всего мира.

Грандиозный успех, завоеванный на Западе, особенно в Италии и Франции, картинами «Баллада о солдате» и «Летят журавли», наполняет гордостью и нас, западных кинорежиссеров и киноартистов, делает более сильными наши позиции в области искусства и культуры, укрепляет наши дружеские чувства по отношению к народам Советского Союза, нашу веру в талант и большую человечность советских художников.

ДЖУЗЕППЕ ДЕ САНТИС
(Италия)

●

В советском кино меня всегда привлекал его гуманизм, оптимистическое ви́дение мира. Я считаю, что сейчас на мировой экран с успехом вышли такие выдающиеся ваши мастера, как Чухрай, Калатозов, Бондарчук, которые достойно продолжают дело ваших замечательных мастеров 30-х годов. Мне также очень симпатично то обстоятельство, что

в советском кинематографе нет «системы звезд», которая только мешает артистам.

ЖАН МАРЕ
(Франция)

●

Мужчины, снимите шляпы перед ней. Этот режиссер, хотя она и женщина, создал замечательную военную картину «Повесть пламенных лет».

«Сюкан сюнте» (Япония)

●

Государство с такими людьми можно назвать совершенным. Испытываешь наслаждение, видя в этом фильме («Повесть пламенных лет».— *Ред.*) образы таких людей, каких не увидишь в патриотических фильмах Японии и Западной Германии.

«Сюкан дзе сей» (Япония)

●

Подлинно новаторским фильмом, на наш взгляд, является картина «Девять дней одного года» — одно из самых важных произведений советского кино последнего периода. В этом своем страстном и глубоком размышлении о нашей эпохе и столь сложных, противоречивых 60-х годах Ромм показывает нам некоторые определяющие, узловые моменты жизни человека. Действующие лица, предупреждает режиссер,— физики, но они могли бы быть и химиками, и биологами, и врачами. Он выбрал физиков потому, что сегодня они более, чем другие, в центре самых жгучих проблем современности.

ГУИДО АРИСТАРКО
(Италия)

●

Мы приветствуем показ советских картин. Они содержат яркие образы художественной правды в отличие от сомнительных ценностей, которые усердно преподносятся Голливудом.

Мы увидели самые разнообразные фильмы. В картинах

ственным удавшимся в нашем и мировом кино «образом с продолжением», потому что он нес в своей биографии неисчерпаемую потенцию движения, подъема, взлета — от рядового рабочего до одного из руководителей большевистского подполья, от поклонника французской борьбы и знатока бульварных романов до революционера-стратега, овладевшего теорией марксизма, от озорника и забияки до полководца и государственного деятеля.

Диалектика нового мира нашла в лице Максима своеобразное и яркое выражение. Отсюда и возникло то единство противоположностей, которое становится все заметнее по мере узнавания Максима — мудрость и простодушие, тяга к земным радостям и аскетизм, открытость сердца и суровость, бесконечная нежность и безудержная наивность, самолюбование и самокритицизм, удаль и осторожность.

Не случайно поэтому создание средствами киноискусства героев такого плана, как Чапаев и Максим, заставляло кинокритику и кинотеорию тридцатых годов напряженно искать общественно-эстетические координаты ранее невиданной и неизученной системы образов. Следует отдать должное лучшим из искусствоведов той поры — они умели анализировать и обобщать художественные удачи. И. Ф. Попов в книге «Проблемы советской кинодраматургии», изданной в 1939 году, писал: «Есть склонность традиционно трактовать коммуниста только как отрицателя старого, только как борца с отсталой средой. Это традиции радикального, разночинного искусства. Такой подход заранее обрекает изображение коммуниста на однобокость и ходульность. Обаяние образа коммуниста, героя нашего времени идет не от восстания против среды — как это было у разночинцев... оно идет от присутствия в нем конструированной животворящей силы... Не отрицатель, а созидатель, строитель, зачинатель, разведчик... новый высокий тип всей психической организации, новый строй психики как результат унаследования лучших завоеваний в человеческом познании мира...»

Трудно найти лучшее обоснование человеческого великолепия, которое буквально излучал с экрана герой Козинцева и Трауберга — тот, кто не сломился, не дрогнул под жандармскими нагайками и зуботычинами; тот, кто, мытарствуя в царских ссылках, находил силы к побегу и бежал через тысячи километров навстречу очередным арестам; тот, кто

с камнем в руках сходил с баррикад навстречу ружейным шеренгам правительственных войск; тот, кто, позабыв страх и боль, днями и ночами отстаивал право на жизнь молодой Республики Советов... Да, Максим одолевал такие исполинские препятствия, «заворачивал» такие богатырские дела, которые наверняка мог одолеть и «завернуть» исполин, богатырь. Но ведь и эпоха, которая призвала к жизни Максимов, требовала людей особого склада. Это время требовало титанов, и оно их породило. Но парадокс истории заключался в том, что эти богатыри, исполины, титаны не чувствовали себя таковыми и высшее счастье жизни ощущали в принадлежности к массе, к классу, к партии. Вот в чем секрет многогранности образа Максима, образа-документа и образа-метафоры, характера вымышленного и действительного, трезвого и романтического.

Многозначность центрального образа в картине подготовлена синтезом выразительных средств — и драматургических, и живописно-пластических. Неким обертоном этой художественной полифонии является пролог «Юности Максима».

Разбор пролога необходим для выяснения художественного своеобразия трилогии, ибо до недавних пор критика ставила в вину картине ее эксцентрические приемы.

На фоне мерцающего темного экрана слышны залихватские голоса, поздравляющие невидимых «господ» с новым, 1910 годом; затем кадр словно вспыхивает из глубины лавиной несущихся в полумраке лихачей, вакханалией пьяных объятий, кабареточным шиком; атмосфера Петербурга столыпинских времен схвачена и продемонстрирована молниеносно — в несколько минут. И когда веселящаяся столица проваливается в наплыв, тьму экрана разламывает белая полоса титров, уведомляющих зрителя о том, что в ночь под Новый год в кофейне Филиппова можно было видеть «его» — ни имя, ни звание, ни профессия героя не названы. Затем идут кадры, показывающие сидящего за столиком пожилого человека с седыми волосами, который устало прислушивается к речи соседа, нудным голосом читающего новогодние интервью «Петербургского листка»:

«Чего желает в наступающем году депутат Государственной думы Пуришкевич? Пуришкевич желает, чтобы больше не было в России иудейского

«Повесть пламенных лет» и «Иваново детство» отражены мрачные годы войны, страстное стремление советских людей к миру...

Фильм «Девять дней одного года» — волнующий рассказ о том, как советский ученый-атомщик жертвует своей жизнью ради науки.

Кинокомедии «Девичья весна» и «Девчата» радовали и очаровывали музыкой, танцами.

Зрители, воспринимая с огромным удовольствием оба эти фильма, не могли не обратить внимания на те черты, которые отличают советские комедии от голливудских. Американские фильмы, как правило, делают упор на проблемы секса и воспевают насилие. Короче говоря, мы увидели в советских комедиях ясный, задорный юмор, вытекающий из реальной действительности, озаренный радостью, гуманизмом.

ХОДЖА АХМАД АББАС
(Индия)

●

Многие советские фильмы являются для нас эталоном в нашей повседневной работе. Такие картины, как «Депутат Балтики», «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Иваново детство» и, конечно, «Чапаев»,— это неиссякаемый источник для творчества и артистов и режиссеров.

БАЛРАДЖ САХНИ
(Индия)

●

Судьба советского воина Синцова (из фильма «Живые и мертвые».— *Ред.*), который в первые месяцы Великой Отечественной войны пробивается из вражеского окружения в свою армию, глубоко взволновала зрителей.

...Почти четверть века прошло с того времени, когда Синцовы грудью встали против смертельной опасности нацизма. И Александр Столпер уверенно находит именно те аспекты, именно те грани, в

которых этот исторический материал продолжает быть актуальным. Содержание его произведения — современно, и современно в лучшем смысле этого слова.

СТАНИСЛАВ ЗВОНИЧЕК
(Чехословакия)

●

О «Гамлете» Г. Козинцева:

Здесь нет новомодных трюков с шекспировской структурой текста, нет кинематографических нововведений. Это во всех отношениях традиционный фильм, но его эпическая концепция, музыка Дмитрия Шостаковича и героическое исполнение роли Гамлета Иннокентием Смоктуновским, объединяясь, делают его цельным, волнующим зрелищем. Этот фильм, как и пьеса, должен навечно стать частью нашего национального наследства.

ПИТЕР БЕЙКЕР
(Англия)

...Это великолепный фильм. Я убедился, что это лучшая из всех когда-либо созданных экранизаций «Гамлета».

ПИТЕР КОУИ
(Англия)

●

Сейчас любой уважающий себя кинематографист не может не знать таких титанов киноискусства, как Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Александр Довженко. Без их громадного теоретического и практического вклада в наше дело я не мыслю себе современного кино вообще. Но не только знакомство с фильмами, с книгами уже ушедших от нас мастеров необходимо каждому кинематографисту. Чрезвычайно важно также непосредственное общение с коллегами по искусству... Я вновь оценил пользу личных встреч с такими видными советскими кинорежиссерами, как С. Герасимов, Л. Кулиджанов, Г. Чухрай, Г. Козинцев, И. Хейфиц. Должен признаться, что я давно

племени. Чего желает примадонна театра «Буфф» Кавецкая? Она желает, чтобы уродливый танец «Ойра» сменился более красивым танцем...»

И снова монтажная склейка, снова титры, информирующие о пути пока еще неизвестного человека. Но потом мы увидим, как он войдет в подпольную типографию, услышим, как он глухим и ровным голосом продиктует своим товарищам листовку от имени комитета Российской социал-демократической рабочей партии, с замиранием сердца будем наблюдать за тем, как он будет спасаться от погони и спасется, а когда прозвучит его реплика, сказанная героине, которая попытается на свой страх и риск предупредить оставшихся в типографии, что в подъезд уже входят жандармы: «Куда? Сообщи Антону, иди переулками, на проспекте скройся в толпе, гляди веселей — Новый год!», — мы уже будем не только знать, кто герой, мы уже будем рядом с ним, за него.

«Эффект присутствия», который потом уже не оставит нас в течение долгих часов экранного повествования о днях и делах питерского большевика Максима, задан таким образом уже в прологе, где центральный персонаж еще не присутствует. Пролог дает ключ к вещи, он проясняет м е т о д постановщиков.

Сюжетно пролог сделан, как детектив. В начале дается загадка: неизвестная личность, клички которой перечисляются дважды; в конце сохраняется неизвестность исхода: подпольщик, смешавшись с разнаряженной толпой, сбивает со следу преследователей и пропадает в ночи. Но самое интересное в том, что в прологе уже дан «опрокинутый финал». Тот самый маскарад, ошалело вопящий «Ойру», в чьей шумихе уходит от жандармов большевик, уже знаком нам, уже известен — он промелькнул перед нами в снежном вихре первых кадров. Пролог начинается с конца. Финал возвращает к началу фильма.

Авторы построили заставку к картине, точно замкнутый круг, точно кольцо. Занимательный композиционный прием, безотказно действующий на зрителя, здесь не самоцель, не средство развлечения, а идейно точный ход, подготавливающий развитие главной мысли картины.

Пролог не просто рисует обстановку, атмосферу происходящего, в буквальном и переносном смысле изображая «черную ночь реакции».

Пролог логикой своих монтажных сцеплений дает ощущение невероятной сложности работы партии в первое десятилетие века. После пролога на экране появляется Максим. Приходит новый год ожесточенной борьбы с царскими властями, приходит новое поколение, которому предстоит взвалить на свои плечи всю тяжесть революционных схваток.

Недаром на смену мрачной тональности кадров пролога возникают залитые утренним солнцем кадры заводской окраины.

На встречу с жизнью выходят юные рабочие, люди, которым предстоит эту жизнь разрушить и создать заново.

Так отыгрывается в начале «Юности Максима» тема борения тьмы и света, стержневая в пластической и философской структуре трилогии. Она звучит в несколько ином регистре и в финале «Юности», когда герой под звуки любимой песни с котомкой за плечами уходит сквозь колосящиеся хлеба на самостоятельную работу — посланцем питерского пролетариата в далекое Сормово.

Поливанов, герой пролога, уходил во мрак. Максим, герой целой трилогии, уходит всегда, в каждой ее части, пропадает в зримом водовороте жизни (вливается в ряды уходящих на фронт империалистической войны в «Возвращении» и в шеренгах красногвардейцев уходит защищать красный Петроград в «Выборгской стороне»). Кольца сюжета силой творческого обобщения превращаются в спираль художественной диалектики. Фильм не просто отражает действительность, но и ее выражает, моделирует, творит.

Поэтическое исследование развития человека и событий в трилогии неразрывно связано с использованием многообразных средств кинематографического искусства. Еще в прологе рядом с эксцентрикой новогоднего маскарада соседствуют устные выдержки из бульварных газет; и тут и там — праздник буржуазной пошлости, но в одном случае он разработан условно, живописной панорамой, в другом разоблачен впрямую, «убит цитатой». Взаимопроникновение, синтез образного и публицистического начал по сути дела и составляют метод трилогии, определяют ее значение как новаторского произведения.

Максим у Козинцева и Трауберга не был бы столь полнокровен и ярок, если бы не показывался через сцепление взаимоисключающих поэтик: поэтики до-

пристально слежу за успехами многих своих коллег в СССР, высоко ценю замечательное актерское мастерство Татьяны Самойловой, Алексея Баталова, Иннокентия Смоктуновского. Но только сейчас стало ясно, как слабо знаю я и мы все на Западе ваше киноискусство.

КАРЛ ФОРМЕН
(США)

●

Герой фильма «Повесть пламенных лет» представлен как символ бессмертия и славы русского народа.

ГОРДОН ГОУ
(Англия)

●

...Замечательный фильм «Обыкновенный фашизм». Переосмыслив кадры из фильмов, созданных во славу Гитлера, режиссер создал безжалостный обвинительный акт против гитлеризма.

ЛЮДА И ЖАН ШНИТЦЕРЫ
(Франция)

●

...Я считаю фильм («Дама с собачкой». — *Ред.*) вершиной, так как он захватывает зрителя, который погружается в события, вызывающие множество эмоций. Но поскольку я являюсь профессионалом, то должен отдать дань восхищения профессиональному мастерству. Я тронут и восхищен исключительной изысканностью режиссерской манеры, способностью создавать завершенное произведение, поразительным мастерством всех участников съемок — актеров, технического персонала, композитора, оператора, да всей съемочной группы! Очень редко встретишь нечто столь совершенное.

ИНГМАР БЕРГМАН
(Швеция)

●

О «Зачарованной Десне»:

Какое богатство пейзажей и красок! То, что задумал Довженко и что завершила его

вдова Ю. Солнцева, достойно восхищения.

«Фигаро» (Франция)

●

О «Тенях забытых предков»:

Этот фильм является одновременно стихотворением, документом, оперой, фольклорной легендой, он ведет нас в те старые времена, когда кино обладало еще силой производить на нас ошеломляющее впечатление, схватывать нас и нести в прекрасный мир искусства, короче — восхищать нас.

«Фигаро» (Франция)

●

О фильме «Журналист»:

Примечательно то, что хотя фильм сделан ветераном советского кино Сергеем Герасимовым, он поразительно современен — один из самых современных по стилю и содержанию, но сохранивший при этом хорошие элементы классических традиций.

«Вэрайети» (США)

В «Журналисте» имеется нечто необыкновенно поражающее: благородство. В нем импонируют прямота, серьезность, желание говорить правду.

«Эль диа» (Мексика)

●

В советском киноискусстве мне нравится его целеустремленность, обращение к большим, важным проблемам. Я восхищен фильмом узбекского режиссера Захида Сабитова «Генерал Рахимов».

АЛИ СИАМ (Иордания)

●

Об «Альпийской балладе»:

Волнующая и полная драматизма... эта белорусская картина содержит много лирики. Постановщик Борис Степанов не стесняется пользоваться цветами, травкой, тучами, журчащими горными речками. В руках менее компетентного

кумента и поэтики баллады, лирического вымысла. Это сцепление существует почти в каждом эпизоде трилогии.

Вот Максим вышел из тюрьмы, лежит на берегу реки и лихо бренчит на гитаре песенку о водке с рюмочкой; спустя несколько мгновений обнаруживается, что за маской отдыхающего весельчака скрывается участник рабочей маевки и его фатовские куплеты служат паролем.

Эксцентрично-романтическая интонация соседствует с документальной обстоятельностью повествования.

Максим связан, во рту у него кляп; рядом торжествующий филер, как пономарь, скучающим голосом увещевает пойманного:

«Вы не вырывайтесь, господин социал-демократ; 155 нижних чинов, 7 надзирателей, 3 пристава и сам господин начальник охранного отделения. Последних ваших людей берем. Партийные сливочки. Всему делу конец. Крышка. Так что вы лежите спокойно, господин большевик» *.

Пока агент полиции занудно успокаивает пойманного большевика, тот исподтишка развязывает руки, освобождается от кляпа, затем сбивает с ног шпика и бросается в лес.

Документ, конторский перечень участников облавы предстает в ироническом преломлении: сведения о наличии сил в итоге оборачиваются посрамлением, слабостью того, кто их сообщал. Пристрастие к точности, любование ею откровенно высмеиваются. Любовь к «цифири» подводит шпика.

В данном случае, как и в тех кадрах пролога, где Поливанов «внимает» новогодним интервью «Петербургского листка», авторы картины идут по пути имитации документа — с целью развенчания определенных социальных сил. Здесь нельзя не отметить явную «очеловеченность» публицистических приемов ленты. Фактически публицистика в трилогии полностью смыкается с эксцентрикой и бытовой неторопливостью повествования. Публицистика обнажает, подчеркивает высоту нравственного облика героя. «Идеальность» духовного мира Максима потому утверждается органично, безыскусственно, что ее оттеняет грубый «прозаизм» среды. Человеческое богатство Максима доказывается плоской однозначностью его противников, их полным отождест-

* Эпизод впервые был разобран Е. Добиным в книге «Козинцев и Трауберг».

влением с бесчеловечностью жизни. Эксцентрика, связанная с публицистикой, выступает как форма социального, классового контраста.

Документальность берется в кавычки тогда, когда этого требует замысел. Кавычки снимаются в моменты торжества Максима, берущего на вооружение свой, рабочий документ; достаточно в этой связи вспомнить сцену, когда Максим сам сочиняет листовку, или цитирует письмо Энгельса, или составляет первый отчет государственного банка...

Разумеется, термины «документальность», «публицистичность» по отношению к фильмам о Максиме могут употребляться лишь относительно — с поправкой на время.

Однако сам факт внедрения в образную ткань картины абсолютно безобразных текстуальных и визуальных реалий представляется весьма примечательным для нашего искусства. Подобный метод чрезвычайно плодотворен, ибо он далек от крайностей современной «документальной драмы» с известной поверхностностью ее обобщений и от своеобразной гипертрофии «художественно-документального» сочинительства в кинематографии, достигшего логического завершения в фильмах «Падение Берлина», «Клятва», «Сталинградская битва». Безусловно, в тридцатые годы фальшивая эпичность образца позднего Чиаурели или Петрова не могла появиться. Кинематографические издержки ложной монументальности были последними отблесками заката догм, которые никогда не могли полностью овладеть нашим кино. Театр марионеток пришел в кино позднее. И кино справедливо разрушило его бутафорские декорации.

Психология и политика

Пусть не кажется странным сочетание полярных начал и противоположных категорий в этом названии. Это парадоксально звучит, но зато сразу определяет суть того синтеза психологических наблюдений и политической мысли, который мы находим в «Великом гражданине» в образе Шахова.

Двухсерийная картина Эрмлера построена в иной системе художественной условности, нежели трилогия о Максиме. Если сюжетные и пластические контрасты, сопоставления зачастую решаются Козинцевым и Траубергом по линии «аттракционности», эксцентрической типизации реальной основы, то

человека это получилось бы ужасным скоплением клише, но он сумел избежать этого.

«Дагбладет» (Норвегия)

●

Фильм «Никто не хотел умирать» режиссера Витаутаса Жалакявичюса повествует сдержанно, но в то же время очень выразительно о трудных послевоенных годах в дальнем литовском селе. Каждый метр пленки полон особых характерных черточек, по которым можно судить о ясном и последовательном мышлении режиссера, а также о национальных особенностях. Все эти мелкие детали искусно создают необъяснимую, но совершенно неподражаемую атмосферу национальности.

«Кансан уутисет» (Финляндия)

●

О фильме «Отец солдата»:

Война в картине служит фоном, который все обусловливает, но не служит режиссеру для того, чтобы бить на эффект. Она проявляется только в нужный момент, когда это требуется для раскрытия основной темы. То, как осуществлен этот тонкий и человечный фильм, показывает, что режиссер умеет придать максимальную выразительность изображению и особенно образам людей. Герой фильма быстро завоевывает зрителя благодаря убедительности и человечности, которую он излучает.

«Ля сегунда» (Чили)

Наивный крестьянин идет на войну, как за околицу своей деревни, но его поступки и его размышления — это взволнованный призыв к миру. Этот аспект картины поддержан сильной человеческой правдой, которую излучает игра Серго Закариадзе; наивный, но не простак, могучий, но не грубый, его персонаж одинаково умеет развлечь и тронуть, и

судьба фильма зависит от актера так же, как и от постановщика.

«Ориен» (Ливан)

●

О фильме «Красные поляны»:

Сюжет передан здесь очень поэтично. Благодаря кадрам, изобилующим цветами бескрайних просторов, небесной лазури и эскизным наброскам из повседневной жизни пастухов, этот фильм напоминает жизнеутверждающую жанровую живопись. ...Автор фильма умело использует драматургию красок, что выгодно отличает этот фильм от пестроты подобных американских цветных кинолент.

«Ди Вархайт» (ФРГ)

●

С громадным успехом идет по экранам мира фильм С. Бондарчука «Война и мир». Пресса разных стран с восторгом пишет о мастерстве художественного коллектива фильма, о философской глубине содержания и высоком его гуманизме. Вот лишь некоторые из отзывов:

«Веха в искусстве».

«Нью-Йорк таймс» (США)

«Если бы можно было назвать лучший фильм XX века, это был бы этот фильм! Ослепительно. Головокружительно. Настоящий шедевр!»

«Крисчен Сайенс Монитор» (США)

«Величайшее кинопроизведение в мире!»

«Ньюсуик» (США)

«Фильм «Война и мир» является убедительным доказательством того, что русские настолько овладели техникой киносъемки, что и в этой области Западу больше не приходится их чему-либо учить».

«Арбейдербладет» (Норвегия)

«Русский фильм — величайшее событие ЭКСПО-67».

«Оттава Ситизен» (Канада)

«Оскар» — премия Американской академии кино — лишь продолжает список наград фильму С. Бондарчука.

Эрмлер, как правило, берет жизненный материал в «открытом» виде, в незащищенности принципиально невыигрышных, «антизанимательных» явлений.

«Великий гражданин» целиком состоит из разговоров, споров, размышлений вслух на политические, так называемые «газетные» темы; главный герой и его противники запечатлены только в деле, только в работе, за кадром остаются личная жизнь и прошлое действующих лиц. Авторы картины о Петре Шахове, его друзьях и врагах шли по самой трудной дороге в раскрытии внутреннего мира своих персонажей — они отказались включить в фильм то, что могло бы немедленно и легко обнажить душевные состояния и борения страстей. Смысл «Великого гражданина», его новизна заключаются в психологичности дискуссий о социализме и партии. Авторы картины проявили редкую в кинематографе изощренность, сумев сделать предельно интересными долгие и подробные сцены собраний, митингов, кабинетных бесед.

Правда, в сюжетной структуре остались привычные рудименты детективного повествования — мотивы «тайных махинаций» иностранных разведок, подготовки вредительских актов и покушений, деятельность, закулисные распри профессиональных убийц (впрочем, черты такого рода больше свойственны второй серии картины). Но смысл идейного, философского, нравственного конфликта в картине гораздо глубже «шпионских» маскировок и диверсий.

Острота и новизна фильма заключены прежде всего в поразительной глубине постановки «стержневой» проблемы эпохи — отношения людей к построению социализма. Сшибка веры и безверия, энтузиазма и цинической опустошенности происходит в зависимости от понимания героями своей позиции в новом обществе. И потому герои здесь — не только элементы драматургической конструкции, но конденсация и выражение социального опыта. Шахов вырастает у Эрмлера и Боголюбова до масштабов «великого гражданина» потому, что он как никто другой осознает и отстаивает свое место в изменяющемся мире. Шахов поднимается по ступеням общественной лестницы абсолютно естественно, ибо он абсолютно органично врастает в движение революции. Трагическая гибель Шахова — это смерть пионера, первопроходца, солдата авангарда человечества, дерзко и отважно идущего на штурм неизведанных высот бытия. Герой Эрмлера

прекрасно понимает цену и неизбежность потерь. И, очевидно, поэтому с такой силой и яркостью говорит о деле своей жизни одному из тех, кто ее оборвет:

«Ты мне скажи, что мы строим, скажи, что мы строим: социализм, который построить нельзя, буржуазную демократию или готовим почву для реставрации? Если сказать, что мы строим не социализм,— все лишается смысла. Партия, Советская власть, тысячи людей, которые умирали за это, все летит в пропасть! Ты понимаешь, что ты нагородил? Целые поколения ради этого на виселицу шли, на каторгу, в Акатуйскую ссылку, Ленин во имя этого сгорел, миллионы людей поверили и пронесли это через голод, тиф, через гражданскую войну. Люди голыми руками скалы ворочают и верят, что они строят социализм, а ты говоришь, что его нельзя построить...»

Шахов в картине закономерно показан как и д е а л ь н ы й г е р о й. Великий гражданин не воспринимался бы как реальная личность, как человек, имевший замечательный жизненный прототип, если бы целостность, несокрушимую монолитность образа вдруг нарушили бы «вполне вероятные», как у «всех людей», слабости и причуды.

Огромность Шахова, мощь и благородство этой классической, поистине скульптурной фигуры нашего экрана в ее полнейшей идентичности своему времени. Шахов воплотил, сосредоточил в себе поэтический порыв, поэтический размах и неудержимость эпохи первых пятилеток, когда люди «менялись... как в походе... новобранцы становились бойцами, бойцы — героями, герои — вождями» (В. Катаев. «Время, вперед!»). Шахов недаром носит в фильме гимнастерку — он воин развернутой на марше армии социализма, а в армии некогда всматриваться в индивидуальные отклонения от нормы. Шахов — норма, он мера побед своего войска, своего класса. Между тем в победах не всегда стоит разглядывать частные минусы, важен прежде всего общий плюс. Вот где корень «идеальности» Шахова и разгадка его достоверности.

Многие слова Шахова в картине звучат пророчески (не только по отношению к собственной судьбе): «Можно обмануть одного человека, можно запутать его, запугать. Можно изолировать и уничтожить одного Каца, одного Дубка, одного Шахова, но нельзя обмануть и запугать тысячи коммунистов, ты-

Глазами зарубежных искусствоведов

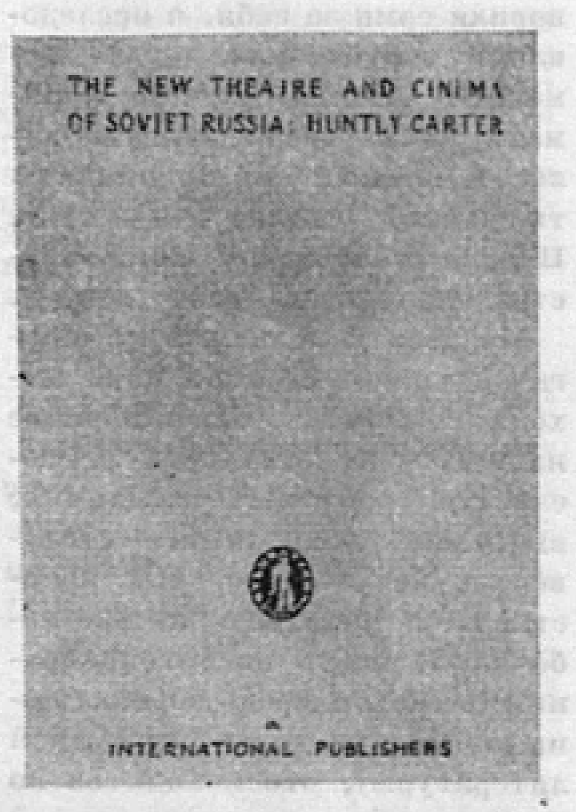
С первых лет своего существования советское кино привлекало к себе не только любовь миллионов зрителей, но и внимание солидного отряда исследователей и историков искусства. Кинематограф Советской страны всегда стоял и стоит в центре идеологической борьбы и своей непримиримой идейной позицией с самого своего возникновения вызывал яростные нападки врагов и столь же горячие симпатии друзей. Но как бы ни пытались принизить советское кино реакционные киноведы, фильмы говорили сами за себя, а исследования зарубежных друзей помогали зрителям лучше понимать жизнеутверждающую философию, которой проникнуты творения наших мастеров. Правда о советском киноискусстве пробивала себе дорогу.

На десятках языков во многих и многих странах мира выходят книги, посвященные нашему киноискусству. Рассказать обо всех изданиях, вышедших за полвека, естественно, невозможно. Мы представляем читателю лишь небольшую часть из того собрания (в свою очередь составляющего малую долю всей этой литературы), что находится во Всесоюзной государственной библиотеке иностранной литературы в Москве.

●

В середине двадцатых годов в Нью-Йорке выходит книга американского искусствоведа Хантли Картера «Новый театр и новое кино Советской России». В то время еще не вышли на экраны первые шедевры советских мастеров. И все же Картер отметил в своей книге: «Перед русским киноискусством открывается большое будущее».

В 1927 году в Берлине был выпущен в свет альбом, посвященный советскому кино. Фильмы наших молодых режиссеров и режиссеров старшего поколения, пронизанные новыми идеями, идеями социализма, фильмы, свободные от оков предпринимательства, конкуренции, погони за наживой, произвели в Германии подлинную сенсацию. Появилась серия книг, статей, заметок, рецензий о молодом киноискусстве Советской страны. Альбом «Русское киноискус-





сячи большевиков. Можно пойти на любые змеиные хитрости, на любые удары из-за угла. Можно потушить свет в зрительном зале — это легко, товарищи, но чем вы потушите волю и сердца ста пятидесяти миллионов людей великого народа, который босой, голодный, обессиленный войной и разрухой, сбросил в море четырнадцать иностранных армий? Так неужели, товарищи, кучка обманщиков, кучка заговорщиков вырвет у нас знамя из рук? Не выйдет! Не может этого быть никогда!»

Этот вдохновенный монолог воспринимается и теперь, в контексте хотя бы чехословацких событий и событий на китайской границе, донельзя актуально.

Та несокрушимая убежденность в конечной победе, та мудрость в утверждении правоты общего дела, которую Шахов пронес до самого своего смертного часа, не просто окрашивают образ: они составляют его сердцевину, они являются плотью, кровью и героя, и истории, сделавшей его своим посланцем.

Победоносность героя была одним из основных э с т е т и ч е с к и х критериев кинематографа 30-х годов. Центральные персонажи фильмов тех лет не просто сражались за высокую и выстраданную долгими годами идею, они завоевывали высоты жизни и доказывали собственным, личным триумфом правоту общего дела. Они штурмовали небо в буквальном и переносном смысле. Становление характера, его нравственная и классовая закалка возникали у героя на этапе осознания неизбежности разгрома противника и неминуемости своей победы; в этом осознании не было и грана индивидуализма, ибо частная победа никогда не отделялась личностью от победы революции. Проникнувшись ощущением грядущей удачи, герой открывал внутри себя необъятные силы, он шел сквозь голод и холод, через лишения и немыслимую усталость, не впадая в отчаяние и не утрачивая веры. Герой совершал чудеса так же сосредоточенно и спокойно, как делают привычную работу. Герой жил, творя, и творил, живя во всю силу своей натуры. Он был счастлив нераздельностью своего бытия и бытия класса, народа, страны.

Первоистоки этой невиданной миром победоносности объясняло, анализировало само киноискусство. Генезис социального героизма становился понятен, явствен и близок каждому зрителю в те моменты, когда белое полотно экрана точно рас-

калывалось в темноте притихших залов от взрывов яростных боев, от огненного смерча «последних, решительных» схваток. Партизаны «Чапаева» и «Волочаевских дней», пограничники «Тринадцати», кавалеристы «Щорса», кронштадтские матросы — все они в финале картин ломали хребет врагу, все они в последних кадрах фильмов действительно или символически сбрасывали тех, с кем воевали, с обрыва истории. Еще далеко впереди была та кровопролитнейшая и жесточайшая битва, которая по тяжести и напряжению оставила позади все подлинные и выдуманные кinoсражения. Но удаль, мужество, доблесть, умение драться до конца и не сомневаться в успехе боя пришли с экрана и экраном воспитались. Кино 30-х годов давало мощный волевой, нравственный, патриотический импульс зрителю, оно выводило его на самый передний край истории, откуда можно было зычно спросить целый мир: «А ну, кто еще хочет Петроград?..» Герои экрана проходили суровую школу жизни, они срывались, падали, порой разбивались в кровь, но никогда не расставались с надеждой и мыслями о будущем, в самой глухой тьме они всегда видели свет новой, молодой, радостной жизни. Именно такие персонажи густо населяли картины о вчерашних подпольщиках и нынешних руководителях строек, о сегодняшних колхозниках и завтрашних депутатах Верховного Совета. Неодолимую жажду справедливости и неизбывную силу души выковывали в них испытания; верность партии и Отчизне росла в них вместе с любовью к людям. Героизм этих героев был действенным гуманизмом, он служил естественным продолжением их природных и социальных качеств. Любовь к человеку вырастала из потребности поднять его на высоту достойного дела, приблизить «горизонт одного» к «горизонту всех». Стоит вспомнить знаменательный разговор Поливанова и Максима в первой части трилогии Козинцева и Трауберга, чтобы с исчерпывающей полнотой уяснить истоки пролетарского человеколюбия и пролетарской уверенности в исходе борьбы, этих определяющих свойств героев экрана в ту пору. Когда избитый жандармами, потерявший друга Максим со слезами на глазах спрашивает старшего по камере: «Что делать, товарищ, пускай виселица, пускай пропадем, но только научи зубами глотку рвать всей этой сволочи...», — ему отвечают без особенного волнения, но с внутренним накалом, гневом и таким

ство», предисловие к которому было написано известным критиком Альфредом Керром, — одно из многочисленных изданий подобного плана. Альфред Керр пишет о советских фильмах с нескрываемым восторгом. «Фильм, поставленный русскими, — это сама жизнь!» — восклицает он.

Во Франции писатель, исследователь кино и театра, видный общественный деятель Леон Муссинак выпускает в 1928 году в издательстве «Галлимар» свою первую работу, посвященную нашему кинематографу, — «Советское кино». Леон Муссинак предпослал книге в качестве эпиграфа


LEON MOUSSINAC

Le Cinéma Soviétique

nrf

PARIS 1928
LIBRAIRIE GALLIMARD



известное высказывание В. И. Ленина: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». В этой книге автор подробно рассказывает об организации кинодела в СССР, о творчестве С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Д. Вертова и других мастеров советского кинематографа.

Исследование и осмысление опыта нашего кинематографа тридцатых годов было задержано второй мировой войной. Только в послевоенные годы за рубежом вновь стали появ-





отсутствием смятения, которое кажется невероятным (хотя ему и веришь безусловно). В словах Поливанова нет смятения потому, что есть мужество настоящего коммуниста: «Пропадать всякий может. Ты держись... в петлю сунут, из петли лезь. На воле дело. Нас ждут. Хочешь всерьез с нами, партия возьмет тебя, не пропадать — побеждать...»

Не только Чапаев, Максим, Шахов — образы приподнятого, возвышенного склада — раскрывали в кинематографе тридцатых годов тенденции времени. Экран того периода был достаточно широк, чтобы вместить в кадр целый сонм персонажей картин Герасимова, Лукова, Райзмана, Юткевича, Зархи и Хейфица. Их персонажи скорее тяготели к быту и будням, чем к пафосу и патетике. Однако общая атмосфера духовного подъема, праздника труда и борьбы не могла не отразиться и на творчестве мастеров кино, работающих в сдержанной, строгой, «прозаической» манере. Поэзия жизни поднимала температуру «повествовательных», «дневниковых» картин до поэтического накала.

Скромный деревенский учитель выбирался односельчанами в депутаты Верховного Совета.

Чудаковатый старик профессор произносил с трибуны пламенную речь о чести принимать участие в революции.

Строптивые ребята шахтеры «шли на рекорд» и возвращались из забоя с песней, под грохот оркестра и аплодисменты.

Парни, строители юного города в амурской тайге, ликовали, видя, как торжественно сходит со стапелей первый корабль первой дальневосточной верфи.

Рабочие и солдаты из «Последней ночи» с оружием в руках уходили в новые яростные бои с огневыми лозунгами, с именем Ленина в сердце...

Нет, взволнованность и страстность кинорассказа не были чьей-то частной привилегией в ту пору. Тогда каждый фильм говорил со зрителем «на ты», поднимая его на высоты эпохи, на уровень ее простых и великих творцов.

Впрочем, каждый ли фильм? Конечно же, нет. Разумеется, и в те годы случались картины серые и невыразительные, пустые и однозначные. Наряду с полосой высших взлетов даже ведущие мастера попадали в полосу ошибок и неудач. И все-таки память (уж так она устроена) сберегла самое высокое искусство, достойное того неповторимого времени.

«Я не хочу наводить на эпоху нашей молодости «хрестоматийный глянец». Нет, было всякое, и радостное, и трагическое, и веселое, и неизмеримо тяжкое. И были всякие люди — безусые энтузиасты... людишки так себе и даже просто дрянные люди... Но в целом это было подлинно романтическое, упоительное время. Люди собственными руками создавали то, что раньше казалось только мечтой, убеждались на деле, что эти планы — мечты — вполне реальная вещь. И новое слово «наше» заменяло тысячелетнее «мое» (Юрий Жуков. «Люди 30-х годов»).

Слова очевидца всегда убеждают сильнее искусствоведческой аргументации. Нам остается только сказать, что, вероятно, исследователям экранного творчества не следует разделять «историко-партийную» и «современную» тему в кино 30-х годов, а может быть, и вообще отказаться от столь условной классификации. Лучшие произведения, созданные в годы строительства социализма, брали гражданскую войну и классовые схватки периода коллективизации, сражения в Октябре 1917 года и борьбу с оппортунистами внутри партии в одни скобки. Чапаев, Максим, как и Шахов, как и строители Комсомольска, как и донбасские шахтеры, были героями одной эпохи, эпохи революционного преобразования России. Именно потому они были крупны, значительны. Именно потому цельность, «идеальность» характеров этих персонажей не представлялась художественной выдумкой, но выглядела как нечто само собой разумеющееся. Положительный герой даже свои противоречия в ходе борьбы превращал в свои преимущества. Такова была диалектика неудержимого развития нового мира, которую отражало искусство.

Масштабность новаторства

Новаторство кинематографа тридцатых годов росло изнутри, на основе преображения жизни. Потому оно и было своеобразным, национальным, а не заемным, выращивалось собственными руками, а не приходило из «третьих рук».

Масштабы открытий искусства отвечали масштабам эпохи; искусство, как и время, рвалось в будущее, преодолевало «пространство и простор».

Нет ничего удивительного в том, что мы находим в так называемых «старых» фильмах абсолютно новые приемы и черты. Это искусство всегда

лятся книги о советском кино. Среди большого потока литературы подобного рода обращает на себя внимание книга, написанная известными английскими кинокритиками Торольдом Диккинсоном и Кэтрин де ла Рош «Советское кино» (1948), где даны краткие творческие характеристики крупнейших мастеров советского кинематографа. Направление книги и позиция ее авторов очень хорошо выражены в предисловии теоретика киноискусства Роджера Мэнвелла, признающего, что в «течение четверти века советское кино было одной из наиболее жиз-

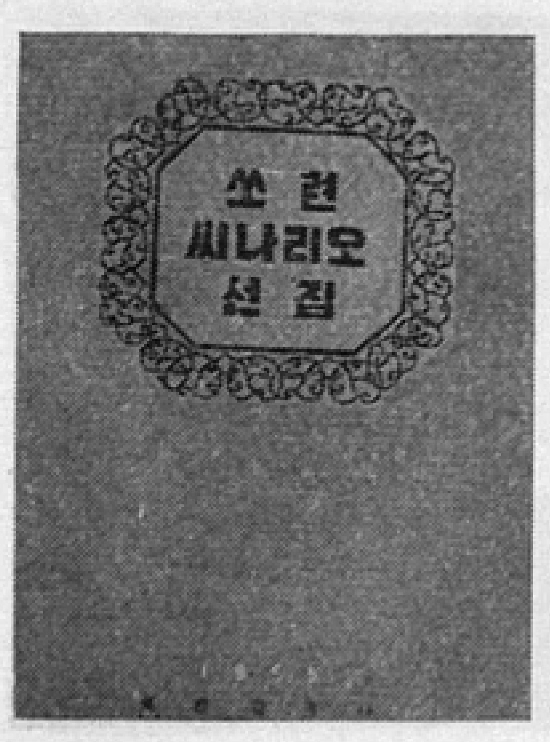




ненных и значительных сил в современной культуре как с социальной, так и с художественной точки зрения».

Среди вышедших в Польше книг назовем работу А. Яцкевича «Горький и кино» (1956), где рассказывается об отношении великого писателя к искусству кинематографа и о воплощении его произведений на экране, сборник «От «Броненосца «Потемкина» до трилогии о Максиме» (1956), содержащий статьи о советских фильмах 1925—1939 годов, и появившуюся в 1967 году





авангардно, всегда прогрессивно, всегда «на уровне». И вовсе не вдруг возникают в «Окраине» Барнета кадры, в которых герой подмигивает в объектив, точно приглашая зрителя вместе порадоваться счастливому ухаживанию (вот вам и «Том Джонс» Ричардсона!). И отнюдь не случайно появляется в «Юности Максима» Козинцева и Трауберга, в эпизоде странствия героя по тюремным инстанциям (снятия отпечатков пальцев, фотографирования и т. д.), монтаж «без склеек», с «рваными» планами, снятыми в «контражуре» (вот вам и Годар!). И стоит ли поражаться «документализму» в «Мы из Кронштадта» Дзигана, «неореализму» в экранизации Донским трилогии Горького, «философской мифологичности» в «Аэроградe» и «Невском»? Советский кинематограф на несколько десятилетий предвосхитил многие завоевания мирового экрана, менее всего заботясь о таком предвосхищении. Новаторство тех далеких лет было естественным, как дыхание. Мастера экрана творили сообразно требованиям страны, народа. Они чувствовали себя гражданами, участниками общего дела. Отсюда шли достижения, разрушившие границы времени. Здесь была и оборотная сторона грандиозных успехов — личные трагедии и трагические судьбы произведений искусства, случаи безжалостных несовпадений индивидуальности и коллектива. Общественное сознание развивалось трудно, и издержки роста, ошибки, которые позже будут проанализированы на XX съезде КПСС, болезненнее всего сказывались на идеологических этажах строящегося здания.

Однако магистральное направление было выбрано верно, и самые суровые противоречия эпохи не могут перечеркнуть ее исторического значения. Поэтому, оценивая место, которое занял период тридцатых годов в ходе развития социалистического киноискусства, нельзя не подчеркнуть прежде всего положительного, стимулирующего воздействия действительности на экранное творчество.

Вряд ли поэтому уместны сожаления по поводу того, что в «свое третье десятилетие», в 40-е годы наше кино не «осуществило звуко-зрительный синтез», «не овладело принципом внутреннего монолога» *. Мерой сегодняшних удач не измерить вчерашние недочеты. Впрочем, если бы десять лет назад авторы «Очерков истории советского кино» не занесли

* С. Фрейлих. Полвека советского кино, сб. «Вопросы киноискусства», выпуск 11-й. М., «Наука», 1968.

фильмы Ивана Кавалеридзе заодно с «Бежиным лугом» Эйзенштейна в разряд «формалистических искажений действительности» *, еще тогда можно было бы обнаружить «звуко-зрительный синтез» и «внутренний монолог» в картинах даже «третьего» и «второго» десятилетий советского киноискусства.

Безусловно, экран периода «Чапаева» и трилогии о Максиме был не только велик, но и в чем-то ограничен. Многие потенции остались еще нераскрытыми, многие открытия не развернулись в полную ширь. Но все-таки вершины, взятые в ту пору, несомненно остались вершинами и в наше время. «Звуко-зрительный синтез» не осуществился полностью», но он осуществился в самом важном — в раскрытии характера.

Стремление подавляющего большинства кинематографистов через движение личности показать движение мира не поддавалось конъюнктурным расчетам, желанию «попасть в кон», «угодить», «прославиться», оно проистекало из совпадения внутреннего и социального заказа.

Ориентация на сюжет и актера выражала ориентацию на рядом происходящие события и рядом живущих людей. Между творчеством и жизнью не существовало дистанции. Художник любил то, что любил зритель, и наоборот. Экран не знал деления на фильмы «для кассы» и фильмы «для избранных». Шедевры киноискусства принимались одинаково восторженно и профессионалами, и неискушенными. Более того. В тридцатые годы кино не просто отражало события и показывало героев дня, оно само становилось событием, героем эпохи. На «Чапаева» ходили с развернутыми плакатами и знаменами, как на демонстрации. Экран являлся важнейшей частью бытия, социалистического строительства.

Масштаб жизни нашел отражение и в актерском творчестве. Черкасов, Мордвинов, Абрикосов, Ливанов, Жаров, Симонов, Бабочкин, Охлопков, Андреев — имена почти такие же известные и легендарные, как имена сыгранных ими героев. Герои кинокартин в фантастической популярности не уступали представителям самой популярной тогда профессии — авиатора, летчика. Речь шла не о «культе звезд», речь шла о «культе людей», равноправных соучастников общего великого дела. Гражданская позиция составляла сердцевину всякой творческой биографии.

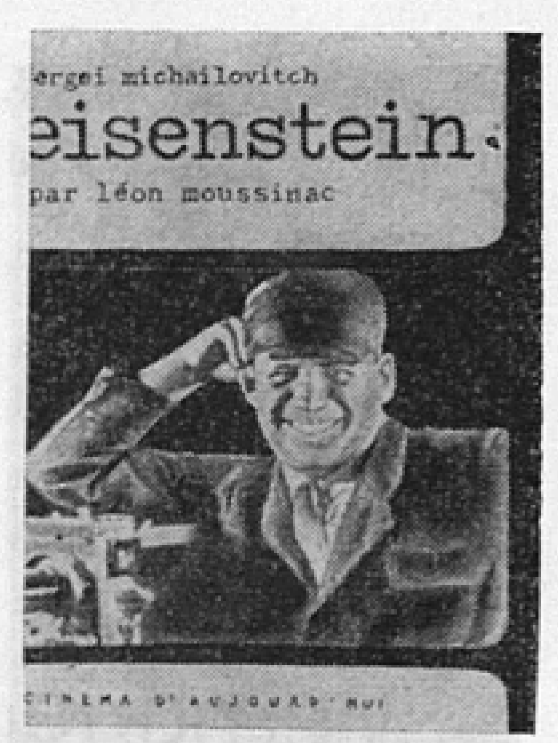
* Очерки истории советского кино, т. 2. М., «Искусство», 1959, стр. 351.

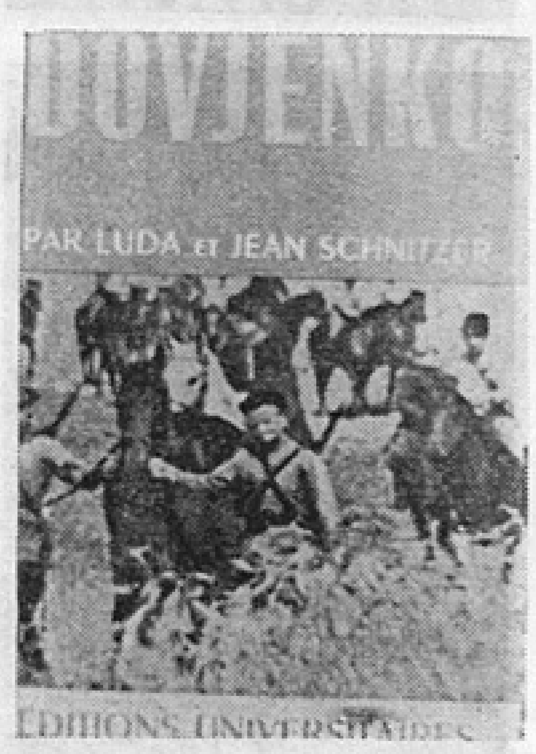
книгу З. Питеры «Новое советское кино».

В 1950 году во Флоренции выходит книга, содержащая серию статей и очерков критика Паоло Яккья о киноискусстве СССР. В Швеции сборник подобных очерков появляется в 1962 году.

Две книги, изданные в Германской Демократической Республике, посвящены советскому киноискусству двадцатых и тридцатых годов. Это — сборники «Дзига Вертов — публицист и поэт документального фильма» (1960) и «Советский революционный фильм» (1967).

В 1951 и 1957 годах в Токио выходят очерки Уриу Тадао по истории советского кино и



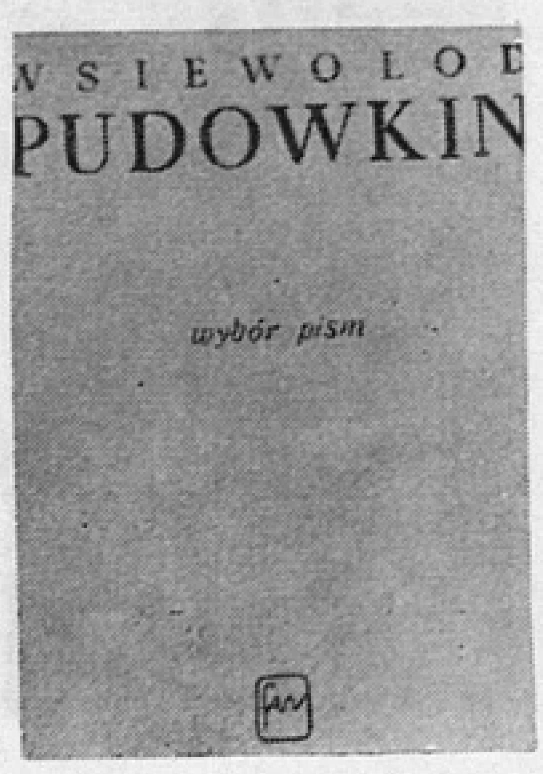


сборник статей разных авторов о советской кинодраматургии.

В Корейской Народно-Демократической Республике появляется сборник «Избранные сценарии советского кино» (1956).

В 1964 и 1966 годах в Париже вышли две книги известных французских историков кино, значительную часть своих трудов посвящающих искусству нашей страны, Люды и Жана Шнитцеров — «Двадцать лет советского кино» и «Довженко».





В тридцатые годы сформировался тип художника, аналогичный типу политического, государственного деятеля — по ощущению ответственности за судьбы отечества, по степени влиятельности на ход жизненных процессов.

Полнее всего новаторская, индивидуальная и общественная сущность такого типа личности раскрылась на примере Фридриха Эрмлера и его лучшего произведения — картины «Великий гражданин». Политический фильм не как эксперимент, а как удавшийся опыт, как абсолютно завершенная и гармоничная образно-сюжетная структура, — вот что такое картина Эрмлера. Надо сразу же оговориться, что идейная и эстетическая феноменальность «Великого гражданина» недостаточно осознана нашим искусствоведением и нашей творческой общественностью. Фильм Эрмлера не получил достаточно глубокой, всесторонней оценки, его традиции долгое время не находили продолжения.

Очевидно, серьезность открытий «Великого гражданина» не имела настоящего резонанса по целому ряду немаловажных причин. И потому, во-первых, что многие крупные мастера отечественного кинематографа в годы выхода на экран картины Эрмлера оставались на позициях эстетики предшествующего десятилетия. Так, например, Пудовкин недвусмысленно провозглашал в своих теоретических работах приоритет «рваного», «обнаженного» монтажа:

«...Я ни в коей мере не отрицаю и не отвожу неизбежности наличия в процессе съемки кинокартины отдельных коротких кусков... существует тенденция помочь актеру, переведя его работу на длинные куски и общие планы... Эта тенденция по существу есть ход по линии наименьшего сопротивления, протаскивающая в кинематограф природу и технику театра... тенденция эта — игнорирование огромных возможностей кинематографа, поставивших его на особое место в ряду других искусств, которое, как я говорил уже, непосредственно связано с короткостью, а следовательно, и многочисленностью составляющих картину кусков...»* (разрядка моя.— *Д. Ш.*).

И потому, во-вторых, что сама форма монтажного мышления Эрмлера не была понята в должной мере

* В. Пудовкин. Избранные статьи. М., «Искусство», 1955, стр. 135.

как органическое продолжение идейно-философского содержания фильма. Позже отдавали должное «Гражданину Кейну» — фильму, действительно открывшему некоторые новые способы драматургического и пластического освоения мира. И с непонятной легкостью проходили мимо открытий и новаций в области формы, сделанных авторами «Великого гражданина». А ведь новации в области поэтики, что крайне ценно, соединились у Эрмлера с высокой культурой социального мышления. Автор «Великого гражданина» был не просто художником, но художником-марксистом, отсюда тот победный порыв на передний край познания истории, который, к сожалению, не получил глубокого и всестороннего развития в некоторых других фильмах той поры и в его собственных картинах позднейших лет.

Значительный вред картине нанесла всем очевидная сейчас фантастичность в изложении эпизодов внутрипартийной борьбы (то, что противники главного героя оказываются добровольными агентами иностранных разведок, было данью известным представлениям эпохи, а затем воспринималось как такой просчет, который едва ли не зачеркивал значение всего фильма). Известную роль в недооценке фильма Эрмлера сыграло и какое-то поистине странное, если не сказать барски-пренебрежительное, отношение к творчеству и памяти этого выдающегося мастера советского киноискусства (с момента выпуска «Госкиноиздатом» в начале 1941 года интересной, но всего лишь девяностопятистраничной брошюры Н. Коварского отечественная критика не удосужилась посвятить Эрмлеру сколько-нибудь развернутого исследования, как, впрочем, и многим другим киноклассикам).

Глубокий и всесторонний анализ «Великого гражданина» еще предстоит сделать нашему киноведению, однако уже сейчас нельзя не высказать несколько предварительных замечаний, касающихся своеобразия картины и ее значения в наши дни.

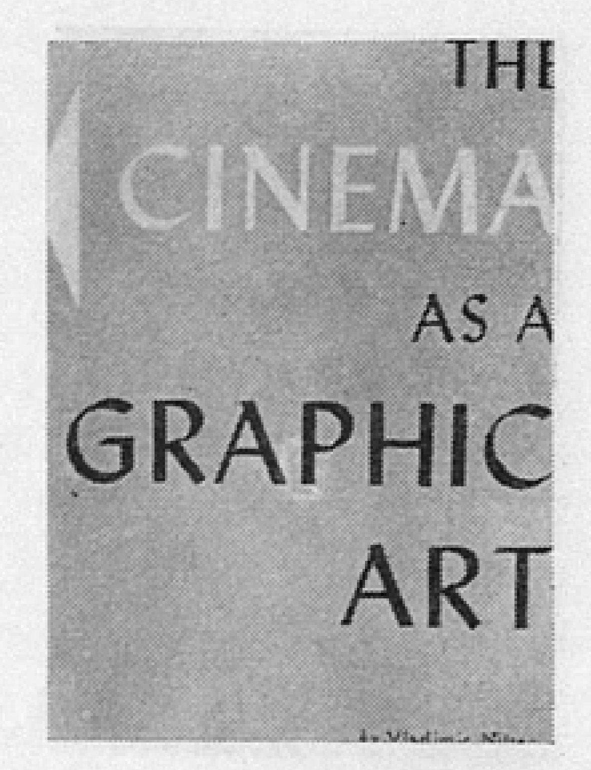
В 1959 году один из авторитетных историков нашего кино писал: «Великий гражданин», несмотря на свои вопиющие ошибки, остается в ряду достижений кино тридцатых годов»*.

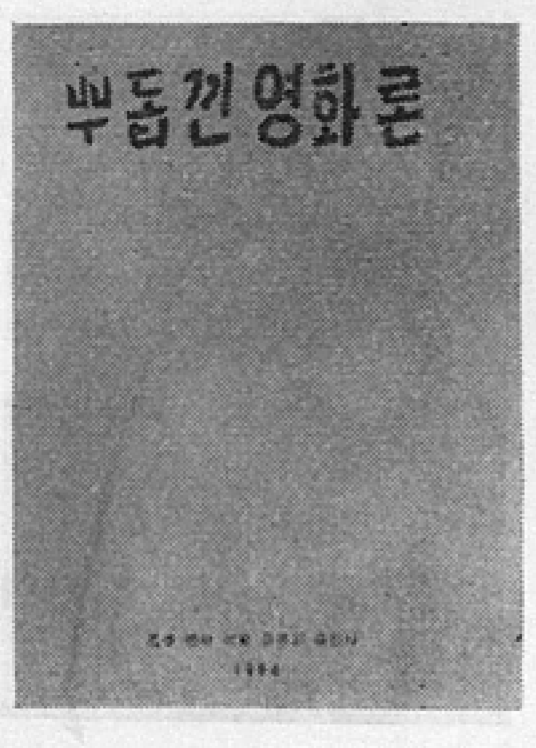
Десятилетие спустя такого рода снисходительное заключение кажется до обидного поверхностным. Отбросив заданную объективность интонации, мы

* С. Фрейлих. Фильмы и годы. М., «Искусство», 1964, стр. 144.

Огромную литературу о творчестве Сергея Эйзенштейна, выходящую во многих странах мира, трудно перечислить. Вот лишь малая часть ее: сборник статей «Сергей Эйзенштейн — художник революции» (Берлин, 1960), книги Леона Муссинака «Сергей Михайлович Эйзенштейн» (Париж, 1955) и Жана Митри «С. М. Эйзенштейн» (Париж, 1964), биография Эйзенштейна, написанная Мэри Ситон (Нью-Йорк, 1960).

На многих языках мира издаются и переиздаются работы крупнейших мастеров советского кинематографа. Книги С. М. Эйзенштейна представлены в английском, аме-





риканском, итальянском и греческом изданиях.

Труды В. И. Пудовкина — в американском, итальянском, польском, испанском и корейском изданиях.

В США издавалась книга кинооператора Владимира Нильсена «Кино как изобразительное искусство», в Италии — книга Н. Лебедева «Очерк истории кино СССР. 1. Немое кино», в Аргентине — труд Л. Кулешова «Основы кинорежиссуры», во Франции увидел свет сборник «Советское кино в рассказах





ведь получим всего лишь скромное признание общественных заслуг режиссера. Но степень жизненности и действенности произведения Эрмлера прежде всего в том, что время скорее приблизило его картину, чем ее отдалило. Да, конечно, этот фильм принадлежит определенной исторической эпохе. Но и не только этой эпохе.

«Великий гражданин» не просто картина историческая, но и символическая. Если мы говорим сегодня о политическом фильме, публицистическом фильме, фильме-дискуссии, фильме-исследовании, мы должны говорить и о картине Эрмлера, о неувядаемости ее открытий.

То, над чем по-своему и в других условиях ныне трудятся Креймер и Шаффнер в США, Фабри и Ковач в Венгрии, по сути дела берет свое начало у Эрмлера.

А последние успехи нашего кино — «Твой современник» Райзмана, «Шестое июля» Карасика? Происхождение этих картин необъяснимо без «Великого гражданина».

Очевидно, традиции живут и развиваются, даже если их не очень признают. Отдадим истории «вопиющие ошибки». Оставим себе достижения искусства. Но будем помнить, что из «ряда достижений» одни с течением времени выходят вперед, ближе к творческому авангарду новой эпохи. «Великий гражданин» — в их числе.

В период строительства социализма экран начал превращаться в художественный аккумулятор энергии общества, картины переставали быть только картинами или «документами эпохи», они вплотную подходили к той грани, за которой искусство из средства отражения жизни становится средством преображения жизни.

Фильмы тридцатых годов ломали стереотипную шкалу оценок. Они были достаточно масштабны, чтобы совместить несовместимое. Они создавали нечто новое по сравнению с обычной альтернативой — «касса» или «творчество».

Дело в том, очевидно, что передовой общественный строй органически меняет «географию» кинематографа.

Самое массовое искусство обязательно сочетает в себе и новаторство, и традиции, и высокое мастерство, и максимальную доступность образного изложения. Шедевры тридцатых годов служили превосходным тому доказательством.

Луначарский выступает сегодня

Однако экранное новаторство тех лет не может быть сведено только к более или менее признанным картинам и тем паче шедеврам. Настало время вспомнить несправедливо забытые и по достоинству не оцененные вещи.

Говоря о советской кинокомедии тридцатых годов, нельзя не отдать должное Александру Медведкину, выдающемуся мастеру политической сатиры, смелому и оригинальному кинематографисту. Судьба Медведкина сложилась драматически, это известно. Тем более сегодня предстоит сделать выводы из давно происшедшего и давно известного. Чтобы не повторять прошлых трагедий, надо о них неизменно помнить. И потому слова Луначарского, сказанные несколько десятилетий назад в защиту Медведкина, должны восприниматься как актуальный призыв, как лозунг нынешнего дня:

«...На товарища Медведкина сыпались политические обвинения. На самом же деле цель комедии великолепная, чувства самые чистые и коммунистические... Мы были бы отвратительными хозяевами, если бы такого оригинального художника сбили с большого широкого пути, загнали в щелку. Если мы каждого пионера будем так «прорабатывать» за его ошибки, всякий будет бояться оригинальности — тут и конец творчеству. За это нас нужно было бы развеять по ветру, потому что такое отношение заводит искусство в тупик... Кинокомедия и сатира — область бесконечно богатая, плодотворная, но она разработана отвратительно мало и должна привлечь наше сугубое внимание»*.

Но о творчестве Медведкина у нас до сих пор нет ни одной развернутой работы, нет даже обстоятельной журнальной статьи. Между тем пример с Медведкиным не единичен, а скорее типичен для нашего академического киноведения.

Увы, все еще недооценивается тот факт, что величие и сила кино тридцатых годов состояли и по сей день состоят в том, что тогда никто из мастеров экрана не противопоставлял свою «индивидуальность» общественному целому.

Это и надо уметь обнаружить, устанавливая, открывая внутреннюю связь между героями «главных его создателей», где опубликованы высказывания ведущих мастеров нашего киноискусства — С. Эйзенштейна, С. Юткевича, Г. Александрова, Л. Кулешова, А. Довженко и других.

Во многих книгах, посвященных проблемам мировой кинематографии, истории и теории кино, десятки страниц отданы киноискусству СССР. Естественно, что без рассказа о советском кино не может обойтись ни один сколько-нибудь солидный историко-теоретический труд. Вот некоторые книги такого характера. Сборник статей итальянского киноведа Умберто Барбаро «Раб-





* А. Луначарский. Кинематографическая комедия и сатира. В кн.: «Луначарский о кино». М., «Искусство», 1965, стр. 211—212.

ство и величие кино» (Рим, 1962), открывающийся статьей о Пудовкине. Целый раздел этого сборника знакомит читателей с искусством социалистического реализма в советской кинематографии. Сборник бесед с режиссерами разных стран под редакцией западногерманского критика Ульриха Грегора «Как они снимают», в котором помещено обширное интервью с Г. Козинцевым. Книга француза А. Ажеля «Великие мастера кино», где можно найти интересные сведения о В. Пудовкине, С. Эйзенштейне, А. Довженко, М. Донском. Книга «Семь шедевров немого кино» румынского кинокритика Т. Каранфиля, который три статьи из семи посвящает советским фильмам («Броненосец «Потемкин», «Конец Санкт-Петербурга» и «Арсенал»).

Помимо книг о советском кино существует огромная газетно-журнальная литература. Материалы о советской кинематографии регулярно публикуют как специальные журналы, так и литературно-художественные и общественно-политические издания многих стран. Появление советских фильмов на экране вызывает поток рецензий и статей в газетах и журналах.

Нет возможности говорить об этом подробно, укажем только, что в последние годы «чемпионами» по количеству статей в зарубежной прессе стали «Война и мир», «Анна Каренина», «Тени забытых предков», «Иваново детство», «В городе С.», «Листопад» и некоторые другие произведения советских мастеров кино.

побед» кинематографа тридцатых годов и персонажами менее громких картин.

Ведь, действительно, и ударники «Встречного», и старожилы — основатели «Комсомольска», и солдаты амурской заставы, несущие службу «На границе», и «член правительства» Александра Соколова, и профессор Полежаев, «депутат Балтики», и легендарный летчик-испытатель Валерий Чкалов мало чем отличаются по своей патриотической горячности и самоотверженной преданности всенародному делу от героев «Ивана» и «Аэрограда» Довженко, «Перекопа» Кавалеридзе, документальных полотен Дзиги Вертова, Степка и начальника политотдела в «Бежином луге» Эйзенштейна, колхозников «Золотистой долины» Шенгелая... Каждый из них, решая свою судьбу, одновременно решал судьбу целого государства. Разумеется, художественные приемы и средства, с помощью которых кинематографисты раскрывали время и характеры, были неодинаковы, порою диаметрально противоположны. Но тем не менее сопричастность эпохе, ее порывам, ее доблести и размаху соединяла многоликость частных сюжетов и биографий в единый сюжет, в единую биографию целого исторического периода. Бессмысленно делать купюры в искусстве, безнадежно упразднять вовремя недооцененные достижения. Панорама кинематографического искусства 30-х годов не нуждается в критическом «перемонтаже» или искусственном выпрямлении вдоль «магистральной линии»...

Итак, слова Луначарского стоит понять в более широком смысле, нежели речь в защиту одного Медведкина. Сейчас нужно серьезно задуматься о неудовлетворительном состоянии дел в нашей отечественной киноистории. Мы действительно являемся слишком уж «нерачительными хозяевами» собственных достижений и успехов. Мы много лет не пишем о замечательных художниках советского киноискусства, его пионерах и первооткрывателях: Н. Экке, Г. Тасине, А. Рооме, Г. Макарове, Ю. Тариче, И. Трауберге, В. Вайнштоке, В. Турине, Е. Червякове, И. Правове, О. Преображенской и многих других.

Это несправедливо. А несправедливость надо исправлять. Во имя истины. И во имя будущего.

Встреча с юностью

Лирические заметки

Борис Чирков

Когда-то, еще в дореволюционные годы, в основном здании «Ленфильма» было известное всему Петербургу увеселительное заведение — ресторан с отдельными кабинетами и небольшой сценой. Здесь кутили богатые люди. Разместившаяся в этом помещении киностудия (звалась она тогда кинофабрикой) перестроила дом — ресторанный зал превратили в съемочное ателье, в кабинетах на втором этаже, со стороны улицы, разместились режиссеры и съемочные группы, а те комнаты, что обращены были к ресторану, оборудовали под артистические уборные и гримировочные. Так образовался огромный коридор, который кольцом охватил весь этот корпус киностудии. Окон в нем не было, только двери с обеих сторон.

А нынче простенки коридора завешаны большими фотографиями — кадрами из лучших картин, созданных на «Ленфильме»... И получилась своеобразная фотогалерея-музей студии.

По этому музею и повела меня девушка Галя, работающая на студии бутафором.

На первом же повороте она остановилась и молча указала на фотографию из фильма «Учитель», снятого еще в 1939 году. Молодой, ладный парень, герой кинокартины, горячо убеждал в чем-то обступивших его односельчан.

Отпустив мою руку, Галя внимательно поглядела на учителя на фото, с сожалением и укоризной покачала головой, будто потеряла что-то по моей вине, вздохнула... и часто-часто застучала каблучками, уходя от меня прочь.

Я перевел глаза на того, кем был почти тридцать лет назад. И стало мне грустно... Потом я усмехнулся, а потом задумался и побрел по тому коридору, по которому столько было исхожено за годы моей жизни. Почти в тридцати картинах снялся я на «Ленфильме»!..

Я медленно шагал, то и дело кивая головой проходившим мимо старым и молодым, знакомым и неизвестным мне работникам студии. Я останавливался около фотографий, глядел на них, как будто здоровался с бывшими своими приятелями, припоминал и их, и милое время актерской своей молодости и молодости товарищей, с которыми дружил и работал четыре десятка лет...

Как ни быстротечно время, как ни переменчивы обстановка и обстоятельства жизни, а ощущение молодости всегда так счастливо и светло. Что бы там ни происходило в мире, а молодость — всегда пора мечтаний, надежд, стремлений. Только, может быть, полвека назад наши мечты были более идеального, сказочного, что ли, свойства? Мы твердо верили, что все в мире не только переменится, а, главное, что произойдет это очень скоро.

Я кружил по коридору, переходя от одной фотографии к другой. История «Ленфильма», да и история советского кинематографа смотрела на меня со стен, а я был и свидетелем и участником создания многих произведений, составивших со временем славу нашего киноискусства, обошедших экраны страны и всего мира...

Помню, как выходили они в свет, как выстраивались длинные очереди у касс кинотеатров, чтобы поглядеть новинки «Ленфильма». Да что, я помню и более давние времена, когда кинематограф звался еще Великим Немым. Пианист сопровождал демонстрацию картины своими импровизациями... Помню премьеры великих фильмов: «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Потомок Чингисхана». Помню, как хохотал вместе со всем зрительным залом над похождениями знаменитых комиков Монти Бенкса, Макса Линдера, Пата и Паташона, Бестера Китона. А с каким увлечением и

наслаждением смотрели мы, зрители тех лет, боевики «Дворец и крепость», «Праздник святого Йоргена», «Мисс Менд», «Красные дьяволята».

Какой же я старый. Ведь я помню время, когда кинематограф казался еще чудом, особенно у нас, в глухой нашей провинции.

Малым мальчишкой, начинающим школьником, пришел я первый раз в жизни на сеанс электробиографа и был потрясен чудом, которое свершилось на моих глазах. А потом стал взрослым, жил уже в большом городе, но мое отношение к кино оставалось все таким же восторженным, что и после первой встречи с ним. Недаром я до сей поры помню этот необыкновенный для меня день. Я, Ваня Палин, Коля Парамонов, Маркел Вихорев, еще кто-то из нашей компании, несколько девчонок с нашей же улицы (их-то имен я, конечно, не запомнил), мы вместе с учениками старших классов сидели в небольшом зале Общества Трезвости и ждали, когда нам покажут обещанные живые картины. Вошла контролерша, строго оглядела сидящих. Безбилетник Венька, дворников сын, повернулся к ней спиной и стал усердно ковырять гладкую спинку стула. Контролерша тронула выключатель, и лампочка, висевшая под потолком, погасла. Мы насторожились, и сейчас же за нашими спинами что-то застрекотало, необыкновенно яркий луч света пронзил весь зал, налетел на простыню, что висела перед нами, рассыпался на мельчайшие искорки. Простыня засияла бледной голубизной, потом исчезла и — не знаю, поверите ли вы — вместо нее мы увидели берег моря!

Волны с белыми барашками набегали и разбивались о скалистый берег почти у наших ног, но брызги разлетались в стороны, не задевая нас. И вместо шума прибоя мы слышали музыку Вани Кочергина, ученика выпускного класса нашего училища.

Затем море исчезло, и перед нами оказались ворота туннеля, задымленные, закопченные, а оттуда, прямо в зрительный зал, прямо на нас выскочил паровоз. Он появился так неожиданно и стремительно, что мы не успели ни вскочить со своих мест, ни убежать, а только лишь дружно заорали от ужаса... А после того как паровоз проскочил через зал, по счастью, никого не задев, перед нами оказался придорожный трактир, и мы стали свидетелями захватывающих приключений храброго и справедливого Мациста, силача итальянца, который один победил банду безобразников и хулиганов.

Снова зажегся в зале свет, и опять мы оказались в знакомом нам помещении, а голова кружилась, и невозможно было сообразить, что же это за удивительные минуты мы все только что пережили.

И после этой встречи кинематограф переносил меня в дальние края, он показывал людей самых разных — красивых и храбрых, уродливых и преступных, совершавших поступки низменные и благородные. Кинематограф открывал мне жизнь удивительную, ничего общего не имевшую с той, какою жил я, мои друзья и знакомые. Существовала ли где-нибудь такая жизнь на самом деле или ее выдумывали, изобретали — этого я не знал, но она б ы л а, я видел ее в кинотеатрах.

После этого памятного первого киносеанса прошло несколько лет. Из дальней провинции перебрался я в Петроград учиться. В кино можно было теперь бывать часто, насколько позволяли малые мои капиталы. У меня завелись знакомые и любимцы среди волшебников экрана, на свидания с которыми я бегал при первой же возможности. С каждым разом они становились мне все милее, но чудо их экранной жизни оставалось все таким же таинственным и непонятным.

Однажды на проспекте Красных Зорь на стене ничем не примечательного дома

я увидел вывеску — «Севзапкино». Кинофабрика. У меня дыхание перехватило от волнения. Хотя бы одним глазком, хоть на минуту заглянуть внутрь этой фабрики. Хоть мельком поглядеть бы на тех мастеров, что выдумывают и снимают фильмы... Но в подъезд дома входили и выходили из него обыкновенные граждане, с озабоченным видом разговаривая между собой о каких-то будничных, прозаических делах: о расходах электроэнергии, о холсте и фанере, о заседаниях какого-то совета... Через окна первого этажа я видел канцелярские столы, за которыми писали и считали бухгалтеры и счетоводы, такие же, как в любом другом учреждении города.

Значит, таинственная работа создания фильмов велась где-то там, в дальних помещениях. Ее скрывали от прохожих, от будущих зрителей...

Шли годы учения, менялись увлечения и пристрастия, сменилась даже профессия, к которой я поначалу готовился. Началась работа, и интересная и увлекательная, а кино для меня все еще оставалось той же непонятной областью человеческой деятельности, которая по-прежнему и манила и очаровывала своей загадочностью и силою магического воздействия на чувства зрителей.

И наконец пришел день, один из самых лучших и дорогих в моей жизни, ни одна минута которого никогда не сотрется в памяти. Правда, с годами он встал в ряд с днями рядовыми, будничными. Но тогда... тогда мне позвонили с кинофабрики и пригласили зайти. И я переступил заветный порог. Я шел по коридорам, останавливался у кабинетов, из-за дверей которых доносились возбужденные голоса спорящих людей. Я заходил в громадные залы, где среди беспорядочного нагромождения сваленных в кучу дверей, оконных проемов, даже целых фанерных стен, оклеенных обоями, вдруг резко и ярко, с металлическим треском вспыхивали прожектора, стоявшие прямо на полу, установленные на железных штативах, свисавшие с невидимого потолка. И тогда наступала тишина ясного солнечного дня. Но через минуту раздавался чей-то повелительный окрик, свет гас, и во внезапно наступивших сумерках подымался разноголосый говор, шум, стук молотков...

Здесь делались фильмы.

Я был взволнован и поражен. Я был расстроен тем, что мне открылось. Нет, я не увидел здесь чудес. Здесь шла работа, упорная, каждодневная.

Было это четыре десятка лет тому назад. Сорок лет! Сколько потрясений, открытий и перемен свершилось на земле, сколько пережил мир за эти годы! Наука, быт, техника — во всех сферах. Как много нового открылось людям. И тот кинематограф, который я застал на Ленинградской кинофабрике, как он был примитивен в техническом отношении по сравнению с тем, который мы знаем теперь.

Теперь я смотрю фильмы на широком экране, теперь они цветные, я слышу голоса актеров и шум жизни города и деревни. Богаче стал кинематограф. Это хорошо и славно. Но Великий Немой был волшебником, его фильмы, при всей их реалистичности, были сказочными, и в этом их особое, дополнительное обаяние и увлекательность. Я их помню и люблю до сих пор.

●

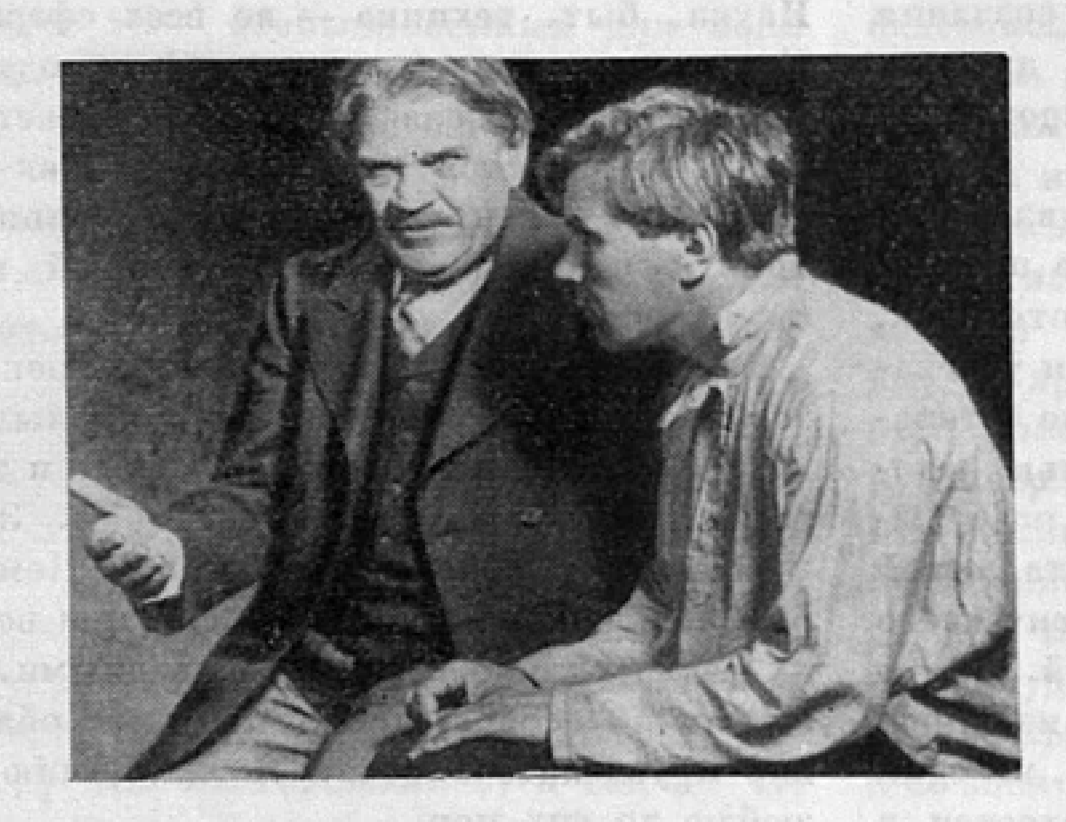
Я окончил театральный институт, уже года три проработал в Ленинградском театре юных зрителей. Те годы провел я среди людей не только искренне и преданно любивших искусство, но и ясно, твердо сознававших свои обязанности — учить и воспитывать своих зрителей. Десятки лет прошли с того времени, а до сей поры то и дело встречаю я в разных краях нашей страны людей, которые хорошо помнят школу этого прекрасного театра. Совсем недавно писательница

«Юность Максима». На съемочной площадке Б. Чирков, Л. Трауберг, Г. Козинцев



«Юность Максима». Б. Чирков — Максим, А. Кулаков — Андрей, С. Каюков — Дема, В. Кибардина — Наташа





«Юность Максима».
М. Тарханов — Поливанов,
Б. Чирков — Максим



«Учитель».
Т. Макарова — Аграфена Шумилина,
Б. Чирков — Степан Лаутин,
Л. Шабалина — Мария Лаутина

Серебровская, усердный зритель нашего ТЮЗа, вспоминала, каким мудрым наставником молодежи был этот театр, как быстро и обязательно откликался он на все главнейшие события жизни тех лет.

А мы, актеры, учителя на сцене, вне ее были усердными учениками. Никогда и нигде я не учился так старательно и так истово, как в Театре юных зрителей. Учился не только своему искусству, учился думать и видеть жизнь, учился исполнять свой гражданский долг.

Рабочий день начинался у нас с девяти утра. Сначала шли тренировочные и учебные занятия. В большом зрительском фойе, облачившись в ватные нагрудники и маски, мы кидались в бой на рапирах, эспадронах, кинжалах, а среди отважно сражавшихся дуэлянтов спокойно расхаживал маэстро Андреев — руководитель и вдохновитель наших воинских подвигов. Небольшого роста, плотный, с густой черной бородой и сверкающими глазами, похожий на маленького ассирийского бога, он всей душой был предан своему делу и убежденно считал фехтование основой театрального искусства.

После занятий фехтованием, гимнастикой, танцами начинались уроки хорового и сольного пения, уроки драмы. Затем приходила очередь репетиций. Потом мы расходились на обед, а через часа два собирались на спектакль. Представления, правда, кончались рано, и часов с восьми вечера мы были уже свободны. Вся труппа собиралась в небольшом актерском фойе для бесед или дискуссий на самые разнообразные темы. Обсуждались новые события в жизни страны и свежие премьеры, выставки и книги. Шли споры о драматургии и о музыкальных сочинениях юноши по фамилии Шостакович. Кричали друг на друга распалившиеся поклонники МХАТа и приверженцы Мейерхольда.

Разгримировавшись и переодевшись, наши актрисы, с вязаньем или с шитьем в руках, усаживались на больших мягких диванах, мужчины притаскивали для себя стулья и табуреты, и вечерние бдения начинались. Чудесная компания подбиралась тогда. Благообразный, мудрый Брянцев, похожий на располневшего святого с древней русской иконы, наш вождь и руководитель. Элегантный, ехидно поблескивающий стеклами очков Зон — режиссер многих особенно заметных наших спектаклей. Вечно терзающийся сомнениями, беспокойный Гаккель. Ироничный, изящный, изысканно вежливый композитор Стрельников. Сгорбленный после перенесенной авиационной катастрофы, бывший военный летчик, а ныне главный художник и один из самых веселых людей театра Григорьев. С неизменной трубкой во рту Любашевский — он же Жуленго, он же Дэль — актер и автор многих пьес и сценариев, исполнитель центральной роли в кинофильме «Яков Свердлов». Актеры Блинов, Полицеймако, Черкасов. Не могу перечислить всех, хотя каждый дорог моему сердцу, но тогда надо бы перепечатать список всей труппы театра, да еще прибавить сюда постоянных и непременных гостей наших — Александру Яковлевну Бруштейн, Евгения Шварца, совсем юного Никиту Богословского, спортсмена, художника, писателя, путешественника Льва Канторовича...

Сколько имен славных людей назвал я, и скольких из них уже не стало. Горько думать, что ушло их время и отошло их искусство, впрочем, не отошло, а вошло в души их современников, и, стало быть, помогло формированию сознания, душевного мира не одного поколения советских людей.

Не мудрено, что рядом с такими друзьями и товарищами и самому хотелось стать умней, лучше, талантливее. Первые годы это больше всего и заботило — а есть ли во мне силы, есть ли способности быть актером? Как проверить себя, как узнать, правильную ли выбрал

дорогу в жизни? Тут я и решил — надо поглядеть на себя со стороны, тогда станет ясно, имею я право работать в искусстве или, пока еще не поздно, стоит поискать себе другую профессию?

Как же увидеть себя в какой-нибудь роли? После спектакля, не переодеваясь и не сняв грима, я проигрывал целые сцены и монологи перед большущим зеркалом в нашем актерском фойе, но понять себя в этих «самопоказах» не мог. Или я увлекался ролью и забывал о том, что должен наблюдать за собой, или, наоборот, так пристально следил за своими действиями, что лишь механически произносил реплики и гримасничал... Опыты не удавались. Надо было испытывать себя как-то иначе... Ах, если бы попасть в кино, сняться бы в каком-нибудь фильме, а потом рассмотреть себя на экране!

Видимо, желание было таким сильным, что судьбе пришлось подчиниться и устроить мне эту возможность. Меня пригласили сниматься в картине «Родной брат». Это была история пожилого крестьянина, приехавшего работать на завод. О том, как трудно ему, деревенскому жителю, приспосабливаться к новым порядкам городской жизни, должен был рассказать этот фильм. Мне предложили изобразить сына этого крестьянина, паренька наивного, неловкого в непривычной для него обстановке города.

В общем-то, роль была, конечно, по мне. Она подходила мне и по возрасту, и по внешнему моему обличью, и потому, что я еще не успел освободиться от своего вятского провинциализма, с которым некогда явился в Петроград.

Было бы просто сыграть такую роль в театре. Но играть предстояло перед киноаппаратом. Ну и что же? Я ведь так хотел этого, так стремился попасть сюда! Вот он, кинематограф, а я... оробел. Испугался его необычности, своеобразия. Здесь все иначе, чем в театре...

Актер, выдавая себя за сочиненного драматургом героя, старается представить его зрителям так естественно, так правдиво, чтобы они поверили в подлинность существования этого выдуманного человека. И, конечно, актеру тем легче это сделать, чем больше будут ему помогать его партнеры, музыка, свет, бутафория, чем достовернее будет обстановка, в которой разыгрывается представление.

На первый взгляд кажется, что киноактеру работать проще и удобнее, чем его театральному коллеге. Фон, на котором он действует в фильме, гораздо реалистичнее, чем в театре, стало быть, есть возможность не играть, а жить. Декорации комнат выглядят чуть ли не достовернее, чем настоящая квартира. Все сцены фильма, которые у автора задуманы на открытом воздухе, там и снимаются — прямо в поле, в лесу, на городских улицах.

Но дело в том, что хотя во время съемки я иду по настоящей дороге и стою на берегу самой доподлинной реки, каждое мое движение караулит объектив киноаппарата, и я как на привязи у него. Больше того, я должен постоянно помнить о нем, должен подчиняться ему, чтобы не остаться за кадром. Ходить, смотреть, жестикулировать я могу только так, как диктует мне оператор. Я должен рассчитывать каждый шаг, каждый поворот тела, каждый взгляд и жест. Так что свобода моя призрачна, а реальность моего существования — условна.

Растерянным и испуганным чувствовал я себя в первые дни съемок в первой своей кинокартине. Да, надо добавить еще и то, что фильм был немой. До звукового кино надо было прожить еще лет пять-шесть. Я был лишен главного своего оружия, основного своего умения — умения разговаривать.

Я приходил в декорацию до начала съемки, оставался в павильоне во время

обеденного перерыва, чтобы в одиночестве искать манеру поведения моего героя, чтобы приспособиться к обстановке, в которой будет разыгрываться очередная сцена. Для того, наконец, чтобы попробовать компенсировать отсутствие слова жестом, движением. У партнеров учиться было трудно: они так же, как и я, впервые попали на студию — актеры театра и ученики театрального училища. А мне нужно было посмотреть, как трудятся перед киноаппаратом опытные мастера.

Я ходил по павильонам и искал — не снимается ли где-нибудь Никитин? Но то ли мне не везло, то ли не совпадали дни наших съемок, но я так и не смог увидеть его за работой. А вот когда уединялся на съемочной площадке для своих упражнений и занятий, часто замечал высокого молодого человека, стоявшего в стороне и сосредоточенно разглядывавшего декорации. Каждый из нас занимался своим делом, друг дружке не мешая. И уже только лет через десять, когда Федор Михайлович и я оказались артистами Нового театра Юных зрителей, на репетициях «Бориса Годунова», где он играл Пимена, а я Гришку Отрепьева, Никитин напомнил мне про нашу встречу на киностудии. Именно он и был тем молодым человеком, что приходил на мои тренировки. Он, мастер, настоящий умелец, известный артист, забирался в павильон, чтобы тайком поглядеть, как учится, как осваивается с работой новичок. Он приходил в надежде, не откроет ли артист театра ему, артисту кино, чего-нибудь нового.

Вот так и бывает у настоящего художника. Посмотрите на его творчество, на созданные им произведения — это мастер, у него яркая индивидуальность, он превосходно владеет техникой своего искусства. Художник достиг самых высоких степеней умения. Вот у кого надо учиться, вот с кого брать пример! А оказывается, он сам всегда, всю свою жизнь готов ходить в учениках. Готов быть учеником тех художников, чье творчество когда-то определяло развитие и направление искусства, учеником самой жизни, природы...

Уж и не знаю, уважаемые читатели, удается ли вам следить за ходом моих воспоминаний и раздумий. Мысли мои иногда так далеко разбегаются, что я и сам боюсь заплутаться и потерять нить своего рассказа. Все оттого, что как только встанет в памяти какое-нибудь давнее происшествие, чье-то позабытое или изменившееся лицо, как сразу же вдруг собираются и вспоминаются близкие или знакомые когда-то люди. Вот и торопишься помянуть обо всем, что припомнилось. Все минувшее кажется теперь и интересным и значительным.

Совсем позабыл я, выходит, что стою в коридоре «Ленфильма», что передо мною висят фотографии знаменитых прежде кинолент. Смотрю — недалеко от «Обломка империи» кадр из картины «Семеро смелых». Опять, опять вспоминаются мне годы молодости поколения замечательных художников, годы возвышения и славы удивительного коллектива людей, прославивших эту студию, создавших целую эпоху в истории нашей кинематографии.

Отошел я на пару шагов от превосходной картины Эрмлера и передо мною интереснейшая картина Герасимова. Выход ее на экраны стал не просто очередной удачей знаменитой киностудии, это было рождение нового творческого ансамбля со своей программой в искусстве, со своей манерой актерской игры. Нет, именно игры-то актеров зрители здесь и не замечали. Все в фильме было так жизненно, так правдиво, как будто бы киноаппарат случайно заглянул на зимовку отважной семерки и показал нам то, что ему удалось там подглядеть. Но в то же время каждый персонаж картины был так ярок, так своеобразно представлен исполнителями, что зри-

тельный зал чувствовал — перед ним не просто подобранные по типажу, по своим внешним данным люди, а даровитые художники, сознательно, талантливо воплощающие образы своих современников. Мы запомнили их с первого же появления на экране. И не напрасно, так как они стали примечательными личностями среди деятелей кинематографии — Макарова, Боголюбов, Жаков, Новосельцев, Апсолон. Они и до этой картины уже снимались, но именно здесь их дарование проявилось в полной мере.

Но как бы ни были талантливы эти артисты, особенно выделялся среди них Петр Алейников. За всю свою жизнь не знал я, пожалуй, другого человека с такой щедростью одаренного природой и так приспособленного для артистической деятельности. Всепобеждающее обаяние, поразительная правдивость, юмор легкий и доходчивый, драматизм искренний и глубокий. Неторопливая, чисто русская манера речи. Мне кажется, именно так должны были говорить московские просвирни, у которых учился русскому языку Пушкин. Глаза у него были с такими огромными ресницами, что, казалось, они хлопали, когда прикрывались... Я говорю о нем, как влюбленный говорит о своей подруге. Но это действительно был удивительный артист. Увидев его в картине Герасимова, я решил, что нужно уходить из кино, так как рядом с таким необыкновенным талантом невозможно стоять перед объективом киноаппарата: своей непринужденностью и естественностью он разоблачит твое искусство и уменье. Быть его партнером все равно, что сниматься в одном кадре с ребенком или животным: это ведь самое сложное в труде актера — не уступить им в убедительности, своим искусством суметь соревноваться с настоящей жизнью.

Алейников, по глубокому моему убеждению, был феноменом, чудом. И не только его, но и наша, его товарищей по работе, вина, что он ушел из жизни так рано, не сделав того, на что был способен.

Его колоссальной популярности нельзя было завидовать, это была не просто известность крупного актера — зрители любили его и гордились им.

Кого бы ни изображал Алейников в фильме и даже больше того — как бы ни играл он свою роль, все равно, для зрителей именно его персонаж был героем картины, стоял в ней на первом месте. Его так любили, что в последние годы прощали даже то, чего не надо и нельзя было прощать,— отсутствие уважения к собственному творчеству и к своим зрителям... Это случилось позже, хотя и довольно скоро, однако начало его пути было счастливым и для него и для всех, кто любил кинематограф...

...Но давно пора шагать дальше, если я собираюсь за один этот день пройти коридор «Ленфильма» и снова выйти на улицы города...

Снова гляжу на фотографии. Вот портрет Пушкина — это Евгений Червяков в фильме «Поэт и царь». Старая картина. А на мой взгляд, и до сей поры никто лучше не представил нам величайшего нашего поэта.

Несколько шагов дальше, и передо мною нескладный юноша Черкасов и совсем еще девочка — Жеймо. Это «Горячие денечки» таких же молодых режиссеров Зархи и Хейфица.

Передвинемся еще вдоль стены: две фотографии Гардина — «Иудушка Головлев» и Бабченко из «Встречного». Опытным, умным мастером превосходно сыграны в знаменитых этих картинах роли совсем, совсем разных людей. Ненавистного угнетателя, бессердечного Иудушки и рабочего человека, для которого смысл жизни в том, чтобы помогать становлению новых, добрых отношений между людьми.

Но дальше, дальше... Марецкая и Ванин в фильме «Член правительства». Следующие кадры — Тарханов, Тарасо-





«Поэт и царь».
Н. Черкасов в роли парикмахера

На съемках фильма «Оборона Царицына». Сергей и Георгий Васильевы

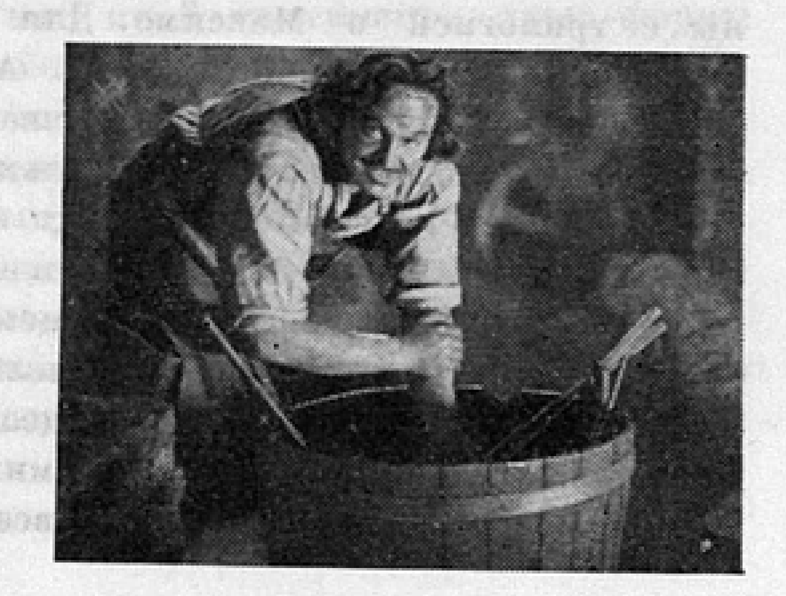




Съемочная группа фильма «Депутат Балтики». В первом ряду на трибуне И. Хейфиц, Н. Черкасов, А. Зархи

«Одна». Озвучание. Д. Шостакович, Г. Козинцев, Л. Трауберг среди «звуковиков»





«Петр I».
Н. Симонов

ва, Симонов и снова Черкасов — это «Петр I». По моему вкусу — лучший исторический фильм нашей кинематографии...

Но тут уж ноги сами затормозили: на этой фотографии «король санкт-петербургского бильярда» конторщик Дымба и заводской паренек Максим, испытующе поглядывая друг на друга, натирают мелом кии перед началом сражения на зеленом сукне. «Возвращение Максима» называется эта картина. В предвоенные годы, а впрочем уже и много позже, сцена игры на бильярде вызывала самое горячее внимание. И в письмах и по телефону, а иногда прямо на улице завзятые бильярдисты просили, а то и требовали объяснить технику хитрых ударов в этом состязании, когда шары, проделав замысловатый путь по столу, точно попадают в лузы. А если случалось мне попадать в бильярдную комнату в гостинице или санатории или в доме творчества, игравшие тут же прекращали игру, окружали плотным кольцом и начинались уговоры показать хоть пару ударов.

Говоришь: «Тороплюсь!»

Отвечают: «Не задержим!.. Одну минутку... Хоть один ударчик!»

Тогда выкручивался по-другому: «Руку растянул... Пальцы вывихнул!..» И — бежать поскорее.

На съемке же все происходило так... Да, впрочем, ведь никто же меня не спрашивал о том, что там было, так зачем же отвечать?

Надо идти дальше, но воспоминания не отпускают. Шесть лет жизни связаны с трилогией о Максиме. Для меня это была школа киноискусства. А работа оказалась самым большим счастьем, которое выпало на мою долю. Сколько пережито за эти годы! И возносился я высоко и падал глубоко. Мечтал и надеялся на что-то необыкновенное в будущем и не всегда понимал, что самое значительное, самое важное — это то, что делаешь именно в этот раз, в эту самую минуту. И сколько раз казалось, что ты все еще закладываешь фундамент будущего дома своего искусства, а на самом деле в это время уже крыл крышу своего лучшего здания...

...Дальше по коридору и музею я и сам не пойду и вас не поведу за собой, хотя там мы увидели бы любимые мною кадры из «Великого гражданина», «Комсомольска», «Золушки», «Подруг», «Депутата Балтики», «Большой семьи», «Гамлета»... Не поведу, потому что боюсь, как бы эти странички моих воспоминаний не превратились просто в каталог замечательных фильмов, созданных на одной лишь только студии, носящей незабываемое имя — «Ленфильм»!

А жаль, что надо остановиться. Ведь дальше мы бы увидели превосходных актеров Федорову, Гарина, Штрауха, Блинова, Баталова, Быкова, Толубеева, Смоктуновского; режиссеров Васильевых, Трауберга, Козинцева, Зархи, Хейфица, Эрмлера, Ивановского, Арнштама, Иванова; драматургов Германа, Шварца, Большинцова, Блеймана; художников Суворова, Енея, операторов Москвина, Гарданова, так много писавшего для нас Шостаковича, больших и малых работников многих профессий, без которых невозможно снять картину.

...Я спускался по лестнице, ведущей на улицу, и думал: «Как же счастлив я, что прожил годы своей молодости рядом с такими необыкновенными людьми и художниками, что я был их товарищем в работе и что частица моей души вошла в их творения...»

И уже взявшись за ручку двери, я оглянулся, увидел на стене знакомый всему миру кадр из «Чапаева» и громко сказал самому себе:

«А ведь и ты тоже ленфильмовец!»

Объединяющее кино

Збигнев Питера

Два года назад в Репино, близ Ленинграда, собрались несколько десятков кинокритиков со всего мира на симпозиум, посвященный влиянию идей Великой Октябрьской социалистической революции на мировое кино. Материалы симпозиума собраны в книгу «Октябрь и мировое кино». После необходимых дополнений и обогащения новыми фактами они должны стать основой серьезных научных исследований, ибо представляют большой интерес для истории, теории и социологии кино вообще.

Для многих историков не подлежит сомнению, что отправной точкой поисков влияния советского кино на мировое не может быть только установление тематических или эстетических совпадений, а тем более заимствований. Другими словами, не так важно, кто из мастеров Запада, восхищенный «Броненосцем «Потемкиным», первым попробовал «русский монтаж», ведь при этом он мог не учитывать идейную концепцию произведения Эйзенштейна.

Вот почему, говоря о подлинной, разносторонней и глубокой силе воздействия, необходимо обратиться к источникам этой силы. Источники же эти — в революционности советского кино, в самой революции, которая вызвала к жизни советский кинематограф и сама стала основным его содержанием.

Значение этого нового искусства и роль, которую оно сыграло в минувшие пятьдесят лет, нельзя таким образом свести к внешнему воздействию его отдельных элементов. Если отличительной чертой советского кино с момента его рождения является абсолютная целостность его облика, начиная от идейных задач, художественных методов, кончая структурой и сферой общественного воздействия, то его влияние на другие кинематографии может быть полным только там, где оно так же целостно.

Будучи продуктом определенной исторической действительности и давая на экране ее художественное отражение, кинематограф Страны Советов одновременно сам воздействует на эту действительность. И степень его влияния на другие кинематографии, а также сила, плодотворность и длительность этого влияния зависят в каждом конкретном случае от готовности и возможности воспринять идеологические и структурные предпосылки, отличающие социалистическое искусство от буржуазного. Минувшие десятилетия дают нам немало примеров, подтверждающих эту мысль.

Когда японские профсоюзы организуют кооперативное производство фильмов, показывающих жизнь и борьбу рабочего класса в этой стране, то такие картины могут выполнять свои познавательные, мобилизующие, революционные функции только тогда, когда вопреки существующей сети коммерческих кинотеатров они будут распространяться в заводских клубах, непосредственно попадая к массовому зрителю, для которого они предназначены. Вот лучший пример использования идейных и организационных образцов социалистического кино борющимся рабочим классом в условиях капиталистического строя.

А вот иной континент, иные формы воздействия, иной результат.

Известно, что работа Эйзенштейна, Александрова и Тиссэ над фильмом «Да здравствует Мексика!» оказала плодотворное влияние на возникновение в сороковых годах мексиканской школы кино. Эмилио Фернандес и Габриэль Фигероа продолжили то, что было открыто советскими кинематографистами, восхищенными богатой историей, революцион-

---

Статья написана для журнала «Искусство кино».

ными традициями, своеобразными нравами, необыкновенными контрастами этой страны. Такие фильмы, как «Рио Эскондидо» или «Макловия», сообщали впечатляющую правду о социальной действительности Мексики и разрывающих ее противоречиях, правду, высказанную ярким изобразительным языком, достойным произведений Сикейроса, Риверы и Ороско. Но известная во всем мире мексиканская школа вынуждена была остановиться в своем развитии на полпути, точно так же, как некогда остановилась на полпути мексиканская революция. В результате школа погибла, задавленная конкуренцией коммерческого кино и голливудской продукцией. Ей не хватило целостности советского кино, и она лишилась возможности превратить кинематограф в самую большую трибуну для выражения важнейших социальных и нравственных истин.

Другой пример. Стало уже трюизмом указывать на связи между советским кино и расцветом итальянского неореализма после разгрома фашизма в этой стране. Возникновение неореализма — это исключительно яркий по своей социологической выразительности пример, когда одна из развитых буржуазных кинематографий внезапно сбрасывает свое прежнее лицемерие, разрушает искусственные декорации, стирает грим фальшивых буржуазных мифов и погружается в бурлящий поток действительности. И все-таки даже в памяти мастеров неореализма недостаточно запечатлелось то, что рождение этого направления было обусловлено нарастанием активных левых сил во главе с Коммунистической партией в конце войны и огромным их воздействием на политическую жизнь Италии в первые послевоенные годы. Поэтому можно лишь удивляться, что даже ведущий режиссер неореализма Витторио Де Сика на вопрос, почему он легко отказался от своих прежних идей и поддается искусам конформизма, ответил, что не понимает проблем современного мира. А ведь создатель «Похитителей велосипедов», «Умберто Д.» и «Чуда в Милане» умел показать на экране и высказать свое отношение к окружающему миру так, как никто до него в Италии. Неужели метод анализа действительности, которым пользовался художник двадцать лет назад, сегодня не пригоден? Или ему самому не хватило смелости, чтобы развивать этот метод и делать идейные и эстетические выводы?

Вот очередной пример капитуляции, остановки на полпути и дезориентации из-за отсутствия целостного ви́дения проблемы. К счастью, в Италии есть немало кинематографистов, которые отдают себе в этом отчет. Жаль только, что они должны начинать сначала, учиться всему самостоятельно вместо того, чтобы принять эстафетную палочку от своих богатых опытом, но самоуспокоившихся предшественников.

Обратимся теперь к победам революционного кино там, где в послевоенный период возникают новые национальные кинематографии (Северная Корея, Северный Вьетнам, Куба, некоторые африканские страны). Огромное значение кинематографа для развития культуры этих стран бесспорно. Но как эти отрадные и все же узконациональные явления сделать частицей мировой культуры?

Решающую помощь оказали здесь организуемые с 1959 года международные кинофестивали в Москве. С самого начала они стали не только ареной равноправного конкурсного соперничества фильмов десятков стран, но и свободной трибуной обмена мыслями и опытом между кинематографистами всех континентов. И самая большая заслуга этих фестивалей в том, что они дали равные шансы как произведениям признанных мастеров, так и работам режиссеров, делающих первые шаги в киноискусстве. Это в Москве увенчали премией Джульетту Мазину, Софию Лорен, Феллини и

вместе с тем систематически премировали фильмы монгольские, алжирские и вьетнамские... Стремление предоставить молодым кинематографиям их собственный форум привело к организации Ташкентского киносмотра.

Возвращаясь к вопросам, которые мне особенно близки, я хотел бы добавить некоторые факты и личные наблюдения к той большой теме, какой является проблема влияния советского кино на кинематографию Польши. Первым опытом исследования в этой области явилась книга Рышарда Коничека «Советское кино в Польше». Автор прослеживает в ней контакты польской аудитории с советскими фильмами с 1926 года, когда первые советские картины появились на наших экранах. Их путь в кинотеатры межвоенной Польши был нелегок. Прокатчики всячески избегали выдающихся произведений советского кино. Цензура же заботилась о том, чтобы на экраны не проникали фильмы, откровенно и непосредственно пропагандирующие «подрывные», революционные идеи.

«Несмотря на явную тенденциозность выбора, — пишет Коничек в своей книге, — произведения эти давали зрителям некоторое представление о характере перемен в общественных отношениях в СССР. Они выделялись также достоверностью и богатством наблюдений. Из советских немых фильмов наибольшим признанием критики и кинематографистов пользовались «Потомок Чингисхана» (в зарубежном прокате «Буря над Азией») и «Голубой экспресс», которые, хотя и были искалечены, произвели огромное впечатление. Об этих фильмах восторженно писали «Литературные ведомости» и популярный журнал «Кино для всех», левый «Работник» и проправительственная «Польска збройна», консервативный «Варшавский курьер» и женский еженедельник «Плющ». Воспоминания коммунистических деятелей свидетельствуют сегодня, каким бесценным аргументом были эти фильмы для «другой стороны баррикады».

Среди шестидесяти без малого советских фильмов, которые до войны появились на польских экранах, можно еще назвать «Путевку в жизнь», «Встречный», «Веселые ребята» и «Юность Максима», хотя этот последний был сильно порезан цензорскими ножницами. Зато совершенно отсутствовали эйзенштейновские фильмы, не было пудовкинских «Матери» и «Конца Санкт-Петербурга», довженковской «Земли». Но это не значит, что эти выдающиеся произведения не были известны любителям киноискусства. Небольшие группы зрителей, главным образом из литературно-художественной среды, могли видеть их на закрытых просмотрах, устраиваемых советским торговым представительством.

В литературных и кинематографических кругах довоенной Польши широкий отклик нашли теоретические труды Эйзенштейна и Пудовкина. Вот что пишет по этому поводу профессор Ежи Теплиц: «Теоретические и эстетические высказывания советских мастеров, будь то статьи в прессе или книги, доходили до Польши кружным путем, чаще всего (до 1933 года) через Германию. Книжка Пудовкина о сценарии и режиссуре была опубликована на немецком языке в 1928 году и немногочисленные ее экземпляры появились в Польше. Теории Эйзенштейна публиковались во французских, английских и американских журналах. Все эти золотые мысли мы тщательно собирали, стараясь воссоздать из случайно доходящих до нас фрагментов законченные системы и теории».

Основным пропагандистом советского кино в довоенной Польше было общество любителей художественного кино «Старт». Наряду с показами выдающихся произведений общество проводило лекции и обсуждения, знакомя с идейной и эстетической проблематикой советского киноискусства довольно широкий

круг польской интеллигенции. К числу наиболее активных деятелей «Старта» принадлежали Эугениуш Ценкальский, Ванда Якубовска, Ежи Теплиц, Ежи Зажицкий, Антони Богдзевич и другие. Те из них, кто уже тогда снимал короткометражные и художественные фильмы, несомненно находились под влиянием советских кинотеорий и фильмов выдающихся мастеров советского экрана.

Нет ничего удивительного в том, что после освобождения нашей страны — четверть века спустя после ленинского декрета о национализации кинопромышленности в России — польское кино стало подниматься из развалин, приняв организационную модель советской кинематографии и пользуясь ее бескорыстной помощью. Прежние «стартовцы» были в первых рядах создателей и организаторов нового польского кино. Часть из них вернулась на родину в мундирах польской освободительной армии, боровшейся с фашизмом рядом с братским советским народом. Польская кинематография, наконец, смогла начать реализацию не только программы «общественно полезного фильма», за что боролись до войны «стартовцы», но и создавать киноискусство, служащее делу нового общества, вступающего на путь социалистического строительства.

Так с первых дней своего существования польское кино оказалось в сфере воздействия тех идей, тех методов понимания, анализа и воссоздания явлений действительности, которые свойственны советской кинематографии и прежде всего ее революционной классике. И самым ценным из того, чему советская классика научила наших кинематографистов, было умение видеть и понимать человеческие судьбы в общественно-историческом контексте, умение находить в прошлом и настоящем те силы истории, которые определяют развитие человечества. Наконец, понимание патриотизма в диалектическом контексте интернационализма.

Вспоминая достижения двадцатипятилетнего послевоенного кино, нетрудно заметить, что плодотворное влияние классики и современного социалистического кино ограничилось почти исключительно фильмами о прошлом, включая вторую мировую войну. Ахиллесовой пятой польского кино были и остаются по-прежнему фильмы о современности. «Судьба поляка», которую так всесторонне и глубоко анализировала «польская школа», внезапно обрывается с момента освобождения страны и завершения борьбы с фашистскими бандами. До сих пор мы редко видели на экране живой и правдивый образ рядового гражданина народной Польши — человека, которого мы ежедневно встречаем на улице, в трамвае или на работе, человека, чьи проблемы — большие и малые — составляют содержание наших дней.

Поэтому такой интерес и такую живую реакцию вызвало появление на наших экранах фильма Юлия Райзмана «Твой современник». Ведь мы хотим, чтобы и наша кинематография обращалась к важнейшим темам современности так же смело, разносторонне, остро и полемично, как фильм Райзмана. Чтобы польские фильмы, подобно «Твоему современнику», вели со зрителем серьезный диалог о современности, чтобы показывали конфликты нашей действительности во всей сложности их социальных, нравственных и бытовых аспектов.

Мы прекрасно понимаем, что без смелого и вдумчивого отражения современной тематики, связанной с бурным развитием страны, наше польское кино обречено топтаться на месте, пережевывая проблемы все более отдаленного прошлого.

Необходимо, чтобы «твой современник» стал также и «нашим современником».

Перевод с польского В. ГОЛОВСКОГО

Варшава

Кинотехника служит искусству

А. Баринов,
заместитель председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР

Когда говорят о советском киноискусстве, то совершенно естественно и закономерно имеют в виду лучшие советские кинопроизведения, выдающихся кинорежиссеров, операторов, талантливых актеров и других творческих работников, являющихся непосредственными создателями того или иного кинофильма.

Однако их творческому труду всегда сопутствует созидательный творческий труд научных и инженерно-технических работников, внесших большой вклад в развитие советской кинематографии.

И сегодня, когда страна отмечает 50-летие нашего кинематографа, нельзя не вспомнить о них, нельзя не сказать о той огромной работе по созданию материально-технической базы кинематографа, какая была проведена за эти полвека. Тем более что наша кинопечать никогда на эти темы не пишет и едва ли даже работники кино ясно представляют себе во всем объеме путь, нами пройденный в области кинотехники, масштаб работ, нами сейчас решаемых.

XX век — век научно-технической революции, которая внесла большие изменения не только в область экономики и материального производства, но и оказала огромное влияние на сферу идеологии, культуры и искусства. Особенно это относится к киноискусству — оно не только родилось, росло и развивалось на базе научно-технических открытий и достижений, но благодаря им имеет ежедневно многомиллионную аудиторию зрителей.

Современная кинематография как отрасль народного хозяйства представляет собой органическое единство творческой сферы киноискусства и научно-технической, производственной базы кинопромышленности. Полувековая история развития советской кинематографии является ярким примером тесной взаимосвязи киноискусства и кинотехники.

В дореволюционной России не было сколь-нибудь крупных предприятий по производству фильмов, а киносеть насчитывала только 1510 киноустановок, расположенных преимущественно в городах. Организация государственных киностудий на базе разрозненных киноателье и мелких национализированных кинофирм, восстановление разрушенных и строительство новых киноустановок, показ кинофильмов в агитпоездах, на агитпароходах и кинопередвижках — вот первые шаги советской кинотехники.

Несмотря на тяжелое хозяйственное положение в стране, создавшееся во время и после гражданской войны, Коммунистическая партия и Советское правительство уделяли большое внимание развитию отечественной кинематографии. Уже в 1918 году Петроградский Кинокомитет приступил к оборудованию первого съемочного павильона будущей киностудии «Ленфильм» в помещении летнего катка театра «Аквариум». В 1919—1923 годах вступают в действие кинофабрики в Одессе и Москве. В 1927 году было начато строительство крупнейшей в стране киностудии «Мосфильм», которая вступила в строй в 1931 году. В 1923 году на Ленинградском заводе «ГОМЗ» был начат выпуск первых отечественных кинопроекторов. Московские и ленинградские мастерские «Союзкино» наладили производство осветительных приборов и электротехнического оборудования для киностудий и кинотеатров.

Первые же советские фильмы привлекли к экранам кинотеатров сотни тысяч зрителей. Быстро развивающемуся многонациональному советскому киноискусству были необходимы студии для производства фильмов, технологическое оборудование и кинопленка. Киносеть требовала все больше и больше кинопроекционной аппаратуры. В течение 1921—1925 годов всту-

пают в строй киностудии в Тбилиси и Ялте, Одессе и Ереване, Ташкенте и Баку. Несколько позже создаются киностудии в Белоруссии, Туркмении и других союзных республиках.

В 1930 году вступил в строй первенец советской кинопромышленности — одесский завод «Кинап». На базе мастерских в Москве и Самаре были созданы заводы киноаппаратуры. В Ленинграде в 1931 году начал выпуск киноаппаратуры завод «Ленкинап».

Создание отечественной кинопленочной промышленности было особенно трудным делом, так как производство светочувствительных материалов относится к одной из наиболее сложных отраслей химической промышленности и требует уникального оборудования и очень сложной технологии, не имеющей подобия в других отраслях химии. Эта задача решалась одновременно с созданием научной базы химико-фотографической промышленности и подготовкой кадров. Известно, что крупнейшие капиталистические концерны Кодак и Агфа, монопольно владевшие производством и почти всем мировым рынком кинофотоматериалов, отказали Советскому Союзу в какой бы то ни было технической помощи.

Несмотря на отсутствие необходимой информации, усилиями молодых советских специалистов уже в 1931 году удалось создать две кинопленочные фабрики в Шостке и Переславле-Залесском и приступить к выпуску первых отечественных кинопленок. В дальнейшем эти фабрики непрерывно совершенствовались и расширялись. Однако они не были в состоянии удовлетворить растущие потребности кинематографа, и в связи с этим было принято решение о строительстве еще одного кинопленочного предприятия в Казани.

Для подготовки киноспециалистов и научно-технических кадров декретом правительства в Ленинграде в 1918 году был создан Высший институт фотографии и фототехники, ныне Ленинградский институт киноинженеров, а затем организована сеть кинотехникумов и школ киномехаников во многих городах страны. В 1930 году открывается институт киноинженеров в Киеве. За год до этого по решению правительства был создан единый научно-исследовательский центр кинематографии — Научно-исследовательский кинофотоинститут (НИКФИ). Несколько позднее создается второй научно-исследовательский институт киностроительства (НИИКС), в котором решались научно-технические проблемы кинофикации страны.

1930 год явился началом нового важнейшего этапа развития советского киноискусства. В результате работ советских ученых П. Г. Тагера и А. Ф. Шорина, создавших оригинальные советские системы звукового кино, Великий Немой обрел дар речи. Появление звукового кино было величайшим техническим переворотом в кинематографии и новым этапом в развитии киноискусства.

Перед инженерно-техническими работниками кинематографии и кинопромышленности встала задача быстрейшего совершенствования и массового внедрения звукового кино. К началу 1938 года в киносети было уже 11 242 звуковых киноустановки.

Теоретические и научно-исследовательские работы в области фотохимии уже в 1931 году приоткрыли занавес перед будущим кинематографа — цветным изображением. Первые советские цветные фильмы — хроникальный «Праздник труда» и полнометражный художественный «Груня Корнакова»,— снятые по еще несовершенному двухцветному виражному методу, показали, какие большие творческие и изобразительные возможности открывает перед искусством цветное изображение. Однако начатым работам по получению цветного изображения на многослойных пленках суждено было дать практический результат лишь в послевоенный период.

К началу Великой Отечественной войны на киностудиях страны производилось ежегодно 40 полнометражных художественных кинокартин, около 200 частей научно-популярных и хроникально-документальных кинофильмов, а также более 1000 номеров различных киножурналов. Киносеть Советского Союза насчитывала 28 тысяч киноустановок. В 1940 году кинофильмы просмотрело 680 миллионов зрителей. Заводы киномеханической промышленности начали обеспечивать потребности кинематографии и освободили страну от импорта киноаппаратуры. Вся эта работа была прервана 22 июня 1941 года. Тогда же были приняты энергичные и действенные меры по сохранению технической, материальной базы кинопроизводства. Так, в первые же месяцы войны были приняты меры к эвакуации основных киностудий и кинопредприятий в восточные районы страны. Киномеханические и кинопленочные заводы, сократив производство мирной продукции, основную деятельность направили на помощь фронту.

Несмотря на огромные трудности военного периода, партия и правительство оказывали кинематографии большую повседневную помощь. Все эвакуированные в 1941 году киностудии уже в начале 1942 года продолжали свою работу. Так, например, на базе Алма-атинской киностудии была организована Центральная объединенная киностудия, куда вошли творческий и инженерно-технический персоналы киностудий «Мосфильм» и «Ленфильм».

Война нанесла нашей кинематографии, как и всему народному хозяйству страны, огромный урон. Киностудии и кинопредприятия, находившиеся в зоне оккупации, были полностью или частично разрушены. Большое количество кинотеатров в оккупированных районах было превращено в груды развалин. В целом киносеть СССР за годы войны уменьшилась в 2,5 раза и к началу 1944 года насчитывала лишь 10 568 киноустановок.

В 1943 году началось постепенное возвращение из эвакуации крупнейших киностудий страны — «Мосфильма» и «Ленфильма», а в 1943—1945 годах — восстановление кинопредприятий в освобожденных районах нашей страны. К этому времени на базе эвакуированного оборудования киномеханической, кинопленочной и кинокопировальной промышленности на востоке уже оформились и окрепли новые предприятия кинопромышленности, освоившие выпуск необходимого оборудования, аппаратуры и кинопленок. Вернувшиеся с фронта и из эвакуации киноспециалисты и квалифицированные рабочие проявили подлинный энтузиазм в восстановлении предприятий кинематографии. Богатый опыт, накопленный за годы Советской власти по производству киноаппаратуры, кинофотоматериалов и обработке пленки, позволил в короткие сроки организовать выпуск усовершенствованных типов киноаппаратуры, новых сортов пленки, значительно увеличить выпуск фильмокопий.

Работники кинофикации начали работу по восстановлению киносети на освобожденной территории уже с 1943 года, наступая буквально «на пятки» отходящим немецким войскам. В результате самоотверженной работы специалистов всех отраслей кинематографии за два с половиной года государственная киносеть страны была восстановлена и достигла довоенного уровня.

Коммунистическая партия и Советское правительство, принимая в 1946 году закон о пятилетнем плане развития народного хозяйства на 1946—1950 годы, поставили перед работниками кинематографии задачу:

«Довести число киноустановок в 1950 году до 46 700 против 28 000 в 1940 году, обеспечить каждый районный центр и поселок городского типа стационарной киноустановкой, значительно расширить стационарную киносеть в селах».

Это задание явилось основой пятилетнего плана восстановления и развития

советской кинематографии на 1946—1950 годы. Разработанная программа предусматривала не только количественный рост киносети и выпуска кинопродукции. Речь шла о восстановлении и развитии на базе дальнейшего научно-технического прогресса всех областей кинематографии. Одним из главных звеньев такого прогресса в тот период являлось цветное кино. Развитие кинематографической техники, восстановление, реконструкция и строительство киностудий, кинотеатров, кинопленочных и киномеханических предприятий и кинокопировальных фабрик осуществлялось под знаком обеспечения всеми необходимыми техническими средствами съемки, печати и демонстрации цветных кинофильмов.

Еще в 1938—1945 годах в НИКФИ проводились исследования процессов получения трехцветных изображений на многослойной пленке. Это позволило в 1945—1947 годы быстро освоить в промышленности производство цветных многослойных пленок и химико-фотографическую обработку их, что потребовало проведения глубокой реконструкции и технического переоснащения кинопленочных фабрик.

Одновременно был организован выпуск большого количества новых видов технологического оборудования и аппаратуры, а также проведены значительные изменения в техническом оснащении студий.

Сначала на киностудии «Мосфильм», а затем на «Ленфильме», на студии имени А. Довженко, Тбилисской и других киностудиях создаются лаборатории по обработке цветных фильмов. В 1947 году в Москве организуется специальная лаборатория по обработке цветных фильмов, вступает в строй первая в СССР фабрика массовой печати цветных фильмов. В годы первой послевоенной пятилетки кинокопировальные предприятия оформляются в самостоятельную отрасль кинопромышленности и уже в 1947 году превышают довоенный уровень по массовой печати фильмокопий для киносети.

На основе научно-исследовательских и экспериментальных работ Всесоюзного научно-исследовательского кинофотоинститута, Ленинградского и Киевского институтов киноинженеров в заводских конструкторских бюро и непосредственно на предприятиях и киностудиях идет интенсивная работа по созданию новой техники для киностудий, копировальных фабрик и киносети. Непрерывно растет ассортимент кинопленок и кинематографического оборудования, повышается их технический уровень.

Большое значение для развития кино имело создание отечественного оптического производства.

Отечественные киносъемочные и кинопроекционные объективы уже в те годы успешно соперничали с зарубежными образцами и вскоре вытеснили их. Киномеханическая промышленность освоила производство сложнейшей киносъемочной и кинопроекционной аппаратуры, массовых кинопроекторов для села и мощной кинопроекционной аппаратуры для крупных городских кинотеатров. Значительные работы осуществлены в области звукозаписывающей и звуковоспроизводящей аппаратуры для киностудий и киносети. В 1949 году ленинградский завод «Кинап» освоил производство мощных кинотеатральных усилителей, за разработку которых группа киноспециалистов завода и НИКФИ была удостоена Государственной премии.

Успешное выполнение первого послевоенного пятилетнего плана выводит нашу страну в ряды передовых кинематографических держав мира.

Вторая половина 50-х и начало 60-х годов характеризуются бурным подъемом советской кинематографии — резко увеличивается производство кинофильмов, растет массовая печать фильмокопий, быстро развивается киносеть, происходит кардинальное укрепление и расширение всей производственно-технической базы кинематографа.

В 1959 году Советское правительство принимает развернутое постановление по обеспечению дальнейшего технического прогресса в кинематографии. Это имело огромное значение для дальнейшего развития киноискусства в СССР.

В Москве и Самарканде осуществляется строительство новых современных заводов по производству киносъемочной аппаратуры, технологического оборудования и электросиловой аппаратуры. Строятся новые производственные корпуса на одесском и киевском заводах киноаппаратуры, расширяется производство на объединенном оптико-механическом предприятии в Ленинграде. В короткие сроки в Ленинграде, Москве и Одессе создаются три самостоятельных конструкторских бюро киноаппаратуры и кинооборудования, которые размещаются в новых, специально построенных корпусах и оснащаются всем необходимым оборудованием и аппаратурой.

Вступают в строй новые корпуса Всесоюзного научно-исследовательского кинофотоинститута. Объем производства оборудования и аппаратуры для кинематографии в 1966 году составил около 60 миллионов рублей, а номенклатура — более 400 наименований. Существенные изменения претерпевает в этот период и наша кинопленочная промышленность.

Крупные капиталовложения, выделенные государством на расширение и реконструкцию кинопленочных фабрик, позволили им в 1966 году увеличить объем производства кинофотопленок по сравнению с 1940 годом в десять раз. Производство цветных многослойных пленок уже в 1965 году значительно превысило довоенный объем выпуска всех кинофотоматериалов. В 1954 году организуется производство магнитных лент, необходимых кинематографу и другим отраслям народного хозяйства.

В эти годы растут новые производственные корпуса киностудии «Мосфильм», строится новая база киностудии «Ленфильм» в Сосновой Поляне, новые киностудии в Белоруссии и Латвии, Узбекистане и Азербайджане, а затем в Литве, Молдавии, Армении, Грузии и Таджикистане. Вступают в строй новые павильоны Киевской киностудии имени А. Довженко и киностудии имени М. Горького.

Сначала в Ленинграде, а затем в Москве и Киеве создаются новые современные студии научно-популярной кинематографии. Работы по реконструкции и строительству отдельных объектов проводятся на всех киностудиях страны. Советское киноискусство получает прочную материально-техническую базу для производства всех видов кинофильмов.

Одновременно проводятся работы по значительному развитию мощностей кинокопировальных фабрик и оснащению их новым оборудованием. Наряду с расширением и реконструкцией ленинградской и московской копировальных фабрик создаются практически заново фабрики в Киеве и Новосибирске, вводится в строй крупная копировальная фабрика в Харькове, а также крупные новые цеха по массовой печати фильмокопий при кинопленочных фабриках в Казани и Шостке. Начинается строительство новой кинокопировальной фабрики в Рязани.

В 1968 году киностудии страны закончили производство 163 полнометражных фильмов, в том числе 120 художественных, свыше 500 короткометражных хроникально-документальных и научно-популярных фильмов и 1 200 киножурналов для показа в кинотеатрах, клубной сети и по телевидению. Наряду с этим по заказам министерств и ведомств киностудии ежегодно производят более 550 учебных фильмов для использования в школах, учебных заведениях, на предприятиях промышленности и транспорта, в сельском хозяйстве, в культурно-просветительной и лекционной работе.

Кинокопировальные предприятия производственного объединения «Копирфильм» отпечатали в 1968 году для внут-

ренней киносети и экспорта более 700 миллионов погонных метров (в 35-мм исчислении) цветных и черно-белых фильмокопий. На московской фабрике массовой печати цветных фильмов и харьковской кинокопировальной фабрике была освоена технология печати 8-мм цветных и черно-белых фильмов, и в 1968 году для учебных заведений и продажи населению выпущено 12 миллионов погонных метров таких фильмокопий.

Киносеть страны с 1963 года увеличилась на 30 процентов и к началу 1969 года имела 155 тысяч киноустановок. Городская киносеть увеличилась на 20 процентов, количество кинотеатров и киноустановок в городах на 1 января 1969 года составило 23,5 тысяч, причем их вместимость достигла 6,6 миллиона мест. Характерной особенностью развития городской киносети явилось строительство крупных (на 600—2 500 мест) кинотеатров для показа широкоэкранных и широкоформатных фильмов. За эти годы в городах было построено 1 800 кинотеатров на 800 тысяч мест. Количество сельских киноустановок увеличилось до 131,5 тысяч, и сейчас на каждые 10 тысяч жителей приходится 12 киноустановок против 9,7 в 1963 году. В киносеть за последние годы было направлено более 135 тысяч комплектов аппаратуры и более 6 тысяч автомобилей.

Посещаемость кино в нашей стране увеличилась с 17,2 посещений в 1963 году до 19,8 посещений на одного жителя в 1968 году, в том числе на селе с 14,1 до 17,6. В 1968 году кинофильмы в СССР просмотрело 4,7 миллиарда зрителей.

Советская кинотехника предоставила в распоряжение деятелей киноискусства ряд новых видов кинематографа. В 1954 году была создана система широкоэкранного кинематографа с четырехканальным стереофоническим звучанием. В 1957 году в Москве открылся первый в СССР панорамный кинотеатр. В 1959 году на ВДНХ вступил в эксплуатацию кинотеатр круговой кинопанорамы. В 1960 году киностудией «Мосфильм» был выпущен первый широкоформатный фильм «Повесть пламенных лет», который демонстрировался в новых широкоформатных кинотеатрах.

Продолжались работы по совершенствованию системы стереоскопического кинематографа по безочковому методу, изобретенному советским ученым С. П. Ивановым.

В последние годы нашими учеными и киноспециалистами разработан и изготовлен новый комплект аппаратуры для съемки и показа стереоскопических фильмов с использованием 70-мм кинопленок.

Таким образом, в весьма короткие сроки были созданы новые системы кинематографа — широкоэкранный, широкоформатный, панорамный и круговой кинопанорамы, открывшие возможность новых художественных и изобразительных решений.

Создание, производственное освоение и особенно массовое внедрение новых видов кинематографа потребовали напряженной работы всех звеньев производственно-технической базы кинематографии по разработке и освоению промышленного выпуска новых видов оборудования, аппаратуры, кинопленки, по созданию новых технологических процессов съемки, печати и демонстрации фильмов. Силами научно-исследовательских и конструкторских организаций и кинопромышленности совместно с киностудиями, кинокопировальными фабриками и работниками киносети было разработано, изготовлено и освоено необходимое и весьма сложное оборудование для производства, массовой печати и показа фильмов по новым системам кинематографа. В настоящее время все киностудии страны имеют возможность производства широкоэкранных фильмов, а на крупнейших киностудиях — «Мосфильме», «Ленфильме» и Киевской киностудии имени А. Довженко — созданы базы по производству широкоформатных фильмов. На киевской копировальной фабрике создан специальный цех по переводу кинофильмов из одного варианта в другой.

СОЗДАТЕЛИ СОВЕТСКИХ СИСТЕМ ЗВУКОВОГО КИНО

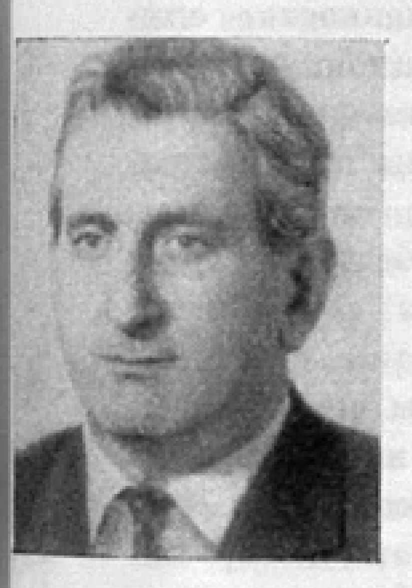


А. Ф. Шорин

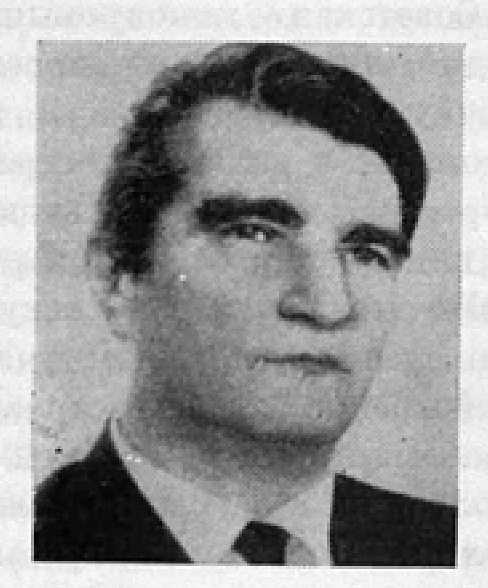


П. Г. Тагер

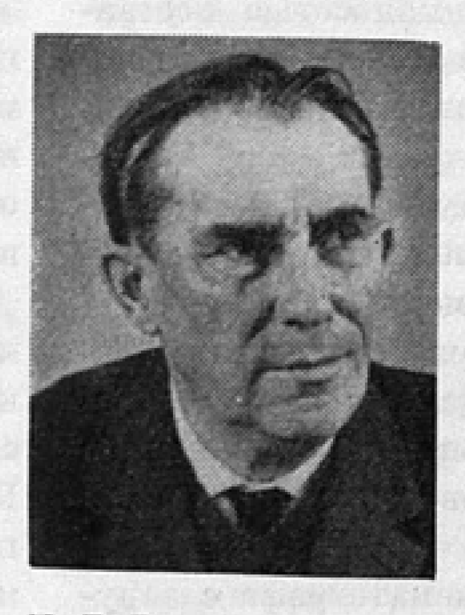
ЛАУРЕАТЫ ЛЕНИНСКОЙ ПРЕМИИ В ОБЛАСТИ ТЕХНИКИ КИНО



Б. Г. Белкин



И. М. Болотников



Н. Т. Гордиенко



Р. М. Кашерининов



А. Р. Пригожин



В. В. Фурдуев



А. А Хрущев

За разработку и создание системы звукофикации Кремлевского Дворца съездов, послужившей основой для создания современной системы звуковоспроизведения в крупных кинотеатрах, группа научных работников и киноинженеров в 1962 году была удостоена звания лауреатов Ленинской премии.

Широкоэкранное и широкоформатное кино прочно стало на вооружение советского киноискусства. В настоящее время более двух третей художественных фильмов снимаются широкоэкранными и 8—10 лент широкоформатными. В стране уже действуют около 40 тысяч широкоэкранных кинотеатров и киноустановок и 270 широкоформатных кинотеатров. Их количество продолжает непрерывно расти. Перед кинопромышленностью и киносетью поставлена задача сделать в ближайшие годы все 35-мм киноустановки широкоэкранными.

Расширение экспорта кинофильмов, участие СССР во многих международных фестивалях, проведение международных фестивалей в Москве, недели советских кинофильмов во многих странах мира и широкий обмен делегациями кинработников упрочили положение советского кино в мировом кинематографе.

Связи советского кинематографа с зарубежным росли и укреплялись не только по линии киноискусства, но и по линии научно-технической. С 1957 года СССР является постоянным членом Международного союза технических кинематографических ассоциаций — УНИАТЕК. Эта организация создана по инициативе советских и французских киноспециалистов.

Советские кинотехники являются членами Технического комитета в области кинематографии Международной организации по стандартизации (ИСО); Технического комитета Международной электротехнической комиссии в области электроакустики и звукотехники (МЭК). Наши киноспециалисты являются участниками ряда международных симпозиумов (Интеркамера, Фотокино и др.). Обзоры о состоянии и развитии советской кинотехники систематически публикуются в иностранных журналах.

Установлены прочные связи с кинотехническими организациями ряда социалистических стран. На основе прямых договоров о научно-техническом сотрудничестве Всесоюзный научно-исследовательский кинофотоинститут выполняет значительную научно-исследовательскую работу совместно с Центральным институтом по кинотехнике Германской Демократической Республики, с институтом ФОДУ Польской Народной Республики, институтом НИКРА Болгарской Народной Республики, венгерскими и чехословацкими кинотехническими организациями.

Советская кинопромышленность ежегодно экспортирует проекционную, съемочную и другие виды киноаппаратуры и оптики в различные страны мира и приобретает некоторые виды аппаратуры и кинопленок в ряде зарубежных стран.

По проектам института «Гипрокино» при непосредственном участии советских киноспециалистов построены и оснащены советским оборудованием киноцентры в Болгарии и Румынии, киностудия в Монголии. По нашим проектам построены кинотеатры круговой кинопанорамы в Праге и Токио. Широкоформатные кинотеатры в ряде стран оснащены советской проекционной аппаратурой.

Ежегодно на студиях, копировальных фабриках и в кинотеатрах страны проходят обучение, практику и стажировку технические работники кинематографии Демократической Республики Вьетнам, Корейской Народно-Демократической Республики, Монгольской Народной Республики, а также Республики Мали, Гвинеи, Объединенной Арабской Республики и других стран.

Наше киноискусство является постоянным участником Всемирных выставок, для которых изготовляются специальные кинотехнические средства и фильмы. Совет-

ская кинопанорама на Всемирной выставке в Брюсселе, кинозал и кинотеатр «Космос» на ЭКСПО-67 в Монреале неизменно пользовались успехом у посетителей выставок, являясь действенным средством пропаганды образа жизни советских людей и достижений первого в мире социалистического государства. Большой комплекс кинотехнических средств и фильмов готовит советская кинематография для Советского павильона Всемирной выставки ЭКСПО-70, которая состоится в Японии.

В настоящее время наша кинематография имеет 39 киностудий, 7 кинокопировальных фабрик, 532 организации кинопроката, около 120 тысяч кинотеатров и киноустановок (не считая профсоюзную и ведомственную киносеть), 86 кинoремонтных заводов и промкомбинатов и большое количество кинoремонтных мастерских. Научно-технические организации включают в себя четыре научно-исследовательских, проектных и учебных института — НИКФИ, «Гипрокино» (с филиалами в Ленинграде и Ташкенте), ЛИКИ и ВГИК, а также студийные и фабричные научно-исследовательские лаборатории; 11 кинотехникумов и 42 школы киномехаников готовят для киносети и других предприятий кинематографии ежегодно свыше 16 тысяч киномехаников и более 2 тысяч техников.

В других отраслях народного хозяйства на кинематограф работают три специализированных конструкторских бюро и научно-исследовательский химико-фотографический институт, десятки оптико-механических, киномеханических, химических, и электротехнических заводов по производству кинопленок и магнитных лент, кинооборудования и киноаппаратуры, источников света и киноэкранных материалов.

К своему 50-летию советская кинематография пришла как большая самостоятельная отрасль культуры, располагающая мощной производственно-технической базой.

Партия и правительство неоднократно отмечали наградами наиболее активных работников кинотехники, а 19 из них присвоено высокое звание лауреатов Государственной и Ленинской премий.

Однако успехи, достигнутые сегодня, уже являются недостаточными. Такова сущность кинематографа, быстро впитывающего в процессе своего развития последние достижения смежных отраслей науки и техники, предъявляющего к кинематографической науке и технике все более и более высокие требования.

В этом году советские кинематографисты работают над составлением пятилетнего плана развития на 1971—1975 годы. В наступающем пятилетии предстоит резко увеличить выпуск цветных кинофильмов за счет некоторого сокращения черно-белых и обеспечить в 1975 году производство не менее 90 полнометражных цветных фильмов против 59, выпущенных в 1968 году. Одновременно будет увеличиваться выпуск фильмов новых видов кинематографа.

Серьезные задачи стоят в предстоящем пятилетии в связи с необходимостью увеличения выпуска фильмов для телевидения. Предстоит освоить в значительных масштабах производство фильмов для цветного телевидения. В дополнение к запланированным объемам производства студии страны должны будут обеспечить в 1975 году выпуск не менее 75 цветных и черно-белых художественных фильмов по заказам телевидения против 13 черно-белых фильмов, выпущенных в 1968 году.

В целях обеспечения фильмокопиями развивающейся киносети и экспорта советских фильмов на 1971—1975 годы планируется дальнейшее наращивание производственных мощностей кинокопировальной промышленности, предусматривающее увеличение к 1975 году массовой печати цветных 70-мм фильмокопий на 40 процентов и 35-мм — на 50 процентов. Выпуск цветных 16-мм фильмокопий предполагается увеличить примерно в три раза. Значительно возрастет производство и печать

8-мм фильмов. В предстоящем пятилетии предприятиям производственного объединения «Копирфильм» предстоит освоить выпуск 8-мм звуковых фильмокопий по системе «Супер-8», а студии «Диафильм» — освоить массовое производство диапозитивов для учебных целей и продажи населению, а также значительно расширить производство цветных и черно-белых диафильмов.

Общее количество киноустановок в стране намечается довести к 1975 году до 168 тысяч. Это примерно вдвое превысит количество мест в кинотеатрах, введенных в строй в предыдущей пятилетке. Число широкоформатных кинотеатров в стране к 1975 году возрастет до 800.

В соответствии с директивами XXIII съезда КПСС особое внимание должно быть обращено на расширение и улучшение технического оснащения сельской киносети.

Кроме того, уже в ближайшее время необходимо добиться резкого улучшения технико-экономических показателей всех отраслей кинопроизводства.

Успешное решение этих задач требует дальнейшего научно-технического прогресса во всех разделах кинотехники и резкого улучшения работы не только производственно-технических подразделений кинематографии, но и научно-исследовательских и конструкторских организаций и промышленных предприятий, разрабатывающих и производящих киноаппаратуру, оборудование, кинопленки и другие материалы.

Советская кинематография вправе ожидать от кинопленочных предприятий Министерства химической промышленности быстрейшего решения наиболее острого, волнующего всех киноработников вопроса повышения качества кинопленок и магнитных лент и обеспечения их ритмичного выпуска в необходимых количествах. Особенно важным в связи с резким увеличением производства цветных фильмов для кино и телевидения является освоение производства нового комплекта цветных кинопленок, не уступающего по своим показателям лучшим зарубежным образцам. Настоятельно требуется также значительно увеличить выпуск цветных позитивных пленок, недостаток которых сдерживает развитие цветной кинематографии.

Усилия конструкторских организаций и предприятий киномеханической и оптико-механической промышленности должны быть сосредоточены на создании и обеспечении кинематографии новым, более совершенным кинооборудованием и аппаратурой, в том числе малошумными синхронными и портативными киносъемочными аппаратами, объективами с переменным фокусным расстоянием, операторским транспортом, высококачественными микрофонами и аппаратами для записи звука, высокопроизводительными проявочными машинами, кинокопировальными аппаратами и другим оборудованием.

Кинематография ожидает также от заводов Министерств электротехнической, электронной и легкой промышленности СССР быстрейшего решения вопросов обеспечения кинопредприятий и киносети современными газоразрядными, галогенными и зеркальными лампами для съемки и показа кинофильмов, высококачественными телевизионными и полупроводниковыми приборами, пластикатными экранами и другими изделиями и материалами, без которых не может быть обеспечен современный уровень аппаратуры и оборудования.

ЦК КПСС и Совет Министров СССР своим постановлением «О мероприятиях по повышению эффективности работы научных организаций и ускорению использования в народном хозяйстве достижений науки и техники» 1968 года определили дальнейшие пути ускорения технического прогресса во всех отраслях народного хозяйства, что безусловно сыграет положительную роль в деле ускорения использования в кинематографии последних достижений науки и техники.

Эта работа будет вестись по следующим основным направлениям:

непрерывное совершенствование техники и технологии производства кинофильмов и фильмов для телевидения, направленное на дальнейшее расширение творческих возможностей кинематографии. Создание технических средств, повышающих качество изображения и звука кинофильмов; а также оперативность работы и производительность труда съемочных групп;

создание комплекса совершенных технологических процессов и технических средств для массового тиражирования 16-, 35- и 70-мм кинофильмов с целью значительного улучшения качества фильмокопий и повышения экономической эффективности работы копировальных фабрик и киносети; создание, внедрение в производство и дальнейшее переоснащение киносети новым кинооборудованием для показа 16-, 35- и 70-мм кинофильмов. Это оборудование должно иметь унифицированные узлы и детали, высокоэффективные источники света, электронные приборы, устройства автоматизации показа фильмов;

более широкое применение оргтехники, автоматики и механизации во всех кинематографических процессах производства;

разработка научных технико-экономических обоснований развития отдельных отраслей кинематографии. Разработка и внедрение научно обоснованных методов планирования объектов производства, тиражирования и проката фильмов. Эти методы будут разрабатываться с использованием средств электронной вычислительной техники и учетом результатов социологических исследований. Комплекс этих работ направлен на обеспечение лучшего культурного обслуживания кинозрителей и снижение производственных и эксплуатационных расходов в кинематографии.

Успешное решение этих задач позволит повысить технический уровень производственной базы кинематографии и создать необходимые условия для дальнейшего расцвета самого массового и передового советского киноискусства.

Памяти Леонида Лукова

Вечер, посвященный 60-летию со дня рождения крупнейшего советского кинорежиссера Леонида Лукова, состоявшийся в Доме кино 15 мая, был во многих отношениях примечательным. Это был вечер живых воспоминаний друзей и соратников Леонида Давыдовича, сердечных признаний учеников и почитателей его таланта.

Вечер открыл кинорежиссер С. Герасимов. Он предоставил слово председателю Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. В. Романову, который отметил высокие заслуги замечательного художника перед советским искусством. Оратор подчеркнул, что Леонид Луков был «признанным художником рабочего класса», создавшим «фильмы о трудовом героизме комсомольских бригад и нелегком быте рабочих общежитий, о мужественном характере советского рабочего человека, о его простоте и мудрости, кристальной чистоте его души и верности делу революции, делу социализма... Мне кажется,— продолжал А. В. Романов,— в высшей степени знаменательным, что если и не все, то наиболее значительные успехи нашей кинематографии Луков всегда связывал с темой труда, с фильмами, посвященными его величеству рабочему классу, отмеченными стремлением к отображению крупнейших социальных явлений века».

Выступившие на вечере кинорежиссер М. Донской, оператор А. Гинцбург, директор киностудии имени Горького Г. Бритиков, поэт Н. Доризо, актер М. Бернес говорили о самобытности этого художника.

Случилось так, что разговор о творчестве Л. Лукова обрел значение не только мемориальное, но стал разговором о судьбах современного советского кино, о важнейших его проблемах, о традициях, с развитием которых советские кинематографисты связывают будущие творческие победы.

Плодотворность художнического поиска Л. Лукова, призывавшего не выдумывать положительных героев, а искать их в самой жизни, отмечал историк кино С. Фрейлих.

Об особых заслугах этого художника перед рабочими-шахтерами нашей страны говорил первый заместитель министра горной промышленности Л. Е. Граков, напомнивший собравшимся о необходимости пристального и деятельного внимания к современному трудовому человеку, к его заботам и проблемам.

— Воспитание высоких морально-политических качеств в нашем молодом современнике — одна из насущных и первостепенных задач, стоящих перед советским киноискусством, — заявил генерал-майор Л. М. Лазарев.

И так почти в каждом выступлении: говорил ли оратор о будущем, он неизбежно возвращался к прошлому опыту Л. Лукова, начинал ли он с воспоминаний о безвременно ушедшем художнике, разговор неизменно заходил о проблемах, которые еще предстоит решить. Такова, видимо, природа искусства Леонида Лукова. Искусства живого и действенного. Живущего и действующего.

Постижение эпоса

«Война и мир». Фильм и его критики

У. Гуральник

Может быть, ни одно произведение киноискусства не ожидалось зрителями с таким нетерпением и интересом, как «Война и мир». С одной стороны, для всех — реликвия, национальная гордость, та самая классика, к которой прикасаешься с пиететом и трепетом. С другой — для каждого — что-то очень свое, личное, не скованное канонами, сокровенное. Так или иначе, но еще в процессе своего рождения киноэпопея вызвала большие толки в прессе и среди будущих зрителей, а появление на экране каждой новой серии фильма — длинные очереди у касс кинотеатров.

Картину «Война и мир» смотрели на отечественном экране десятки миллионов людей. Это в своем роде уникальное произведение советского и мирового киноискусства с неизменным успехом демонстрировалось за рубежом, да и сейчас продолжает триумфальное шествие по разным странам, вызывая бури восторгов, споры, множество лестных оценок, а иногда и полемику.

Наступила, очевидно, пора по достоинству оценить значение фильма «Война и мир», разобравшись в том, как реагировала на появление картины профессиональная критика.

Это особенно важно сделать потому, что во многих случаях критика (в первую очередь это относится, пожалуй, к журналу «Искусство кино») заняла в отношении фильма странную позицию, которая не выразила общественного мнения, резко расходилась с отношением, формировавшимся в широкой зрительской аудитории.

Зрители горячо и заинтересованно обсуждали картину, спорили о ней, критика же иной раз просто отмалчивалась. Когда же появлялись критические статьи, то оказывалось, что в них преобладали суждения поверхностно-комплиментарные, подрывающие своим характером доверие к справедливости высказанных утверждений.

И уж конечно, острое желание возражать, полемизировать вызывали и вызывают статьи, которые содержат высокомерные по тону, пренебрежительные по существу аттестации, навязывающие читателю вывод, что, дескать, фильм «Война и мир» лишь по недоразумению пользуется любовью широкого зрителя у нас и за рубежом, а лаврами увенчан едва ли не по чьему-то недосмотру.

Предвзятость — плохой судья. Только свободная от групповых пристрастий и произвольной вкусовщины критика может быть по-настоящему объективной, способной к глубокому осмыслению творческого поиска художника, его результатов, его находок и потерь. По поводу фильма «Война и мир» были написаны по-настоящему серьезные статьи, авторы которых сумели проанализировать достоинства и отдельные слабости картины, определить ее место в отечественном и мировом кинематографе. Убедительным примером высокотребовательной, партийной критики представляется нам статья Константина Симонова «Начало киноэпопеи».

«Мне трудно представить себе, — писал К. Симонов, — что у такой работы, как попытка всерьез, с полным чувством ответственности воссоздать на экране «Войну и мир», могут быть недоброжелатели. Другое дело, что все, кто любит Толстого и его великий роман, не могут не быть ревнивыми. Они свыклись с этим романом с юности, он часть их духовной жизни, а для русских людей — часть их представлений об истории их Родины и характере их народа. Все это вместе взятое не может не делать нас строгими при оценке труда художника, имевшего му-

жество решиться на такой подвиг, как экранизация «Войны и мира».

К. Симонов подчеркивал, что создатель фильма пошел по самому трудному пути: действительно, а не только в декларациях, как это порой делается, перенес на экран самого Толстого — с его философией, с его нравственным судом над людьми своего круга, с его непримиримостью к поверхностным объяснениям жизни, с его неповторимой глубиной ощущения народного, национального духа России.

Именно так понимал свою задачу и сам режиссер. «Главная и единственная наша задача,— утверждал С. Бондарчук,— как можно ближе подойти к Толстому, передать его мысли, чувства, его философию. Не «углублять» Толстого (он и так бесконечно глубок), не «расширять» его (он и так подобен океану), не «осовременивать» (он и без того всегда современен и актуален в лучшем смысле этого слова), а передать средствами сегодняшнего кинематографа написанное Толстым на бумаге. Масштабность сама по себе, постановочные эффекты занимают нас меньше всего».

В другом месте, характеризуя свой замысел и принципы, которыми он руководствовался, стремясь «переложить роман на язык кино, не нарушая его чудодейственной ткани», С. Бондарчук говорил о нескольких подходах к экранизации, для него неприемлемых. Речь шла о постановках «по мотивам», о переосмыслении первоосновы — это не всегда есть искажение идеи произведения, но почти всегда искажает художественный метод писателя. Отвергал режиссер и тот способ «осовременивания», по которому сделаны итальянские экранизации «Шинели» Гоголя и «Белых ночей» Достоевского. «Мы хотим сделать не еще одно толкование Толстого, не фильм по поводу романа или по его мотивам, а средствами киноискусства возможно полнее выявить то, что хотел сказать писатель. Творчество Льва Толстого — океан, из которого каждый художник черпает столько, сколько может. Мы, естественно, стараемся зачерпнуть как можно больше. Наше стремление — быть максимально ближе к роману, не расплескав, донести до зрителя великий замысел Толстого, национальный дух его бессмертного творения».

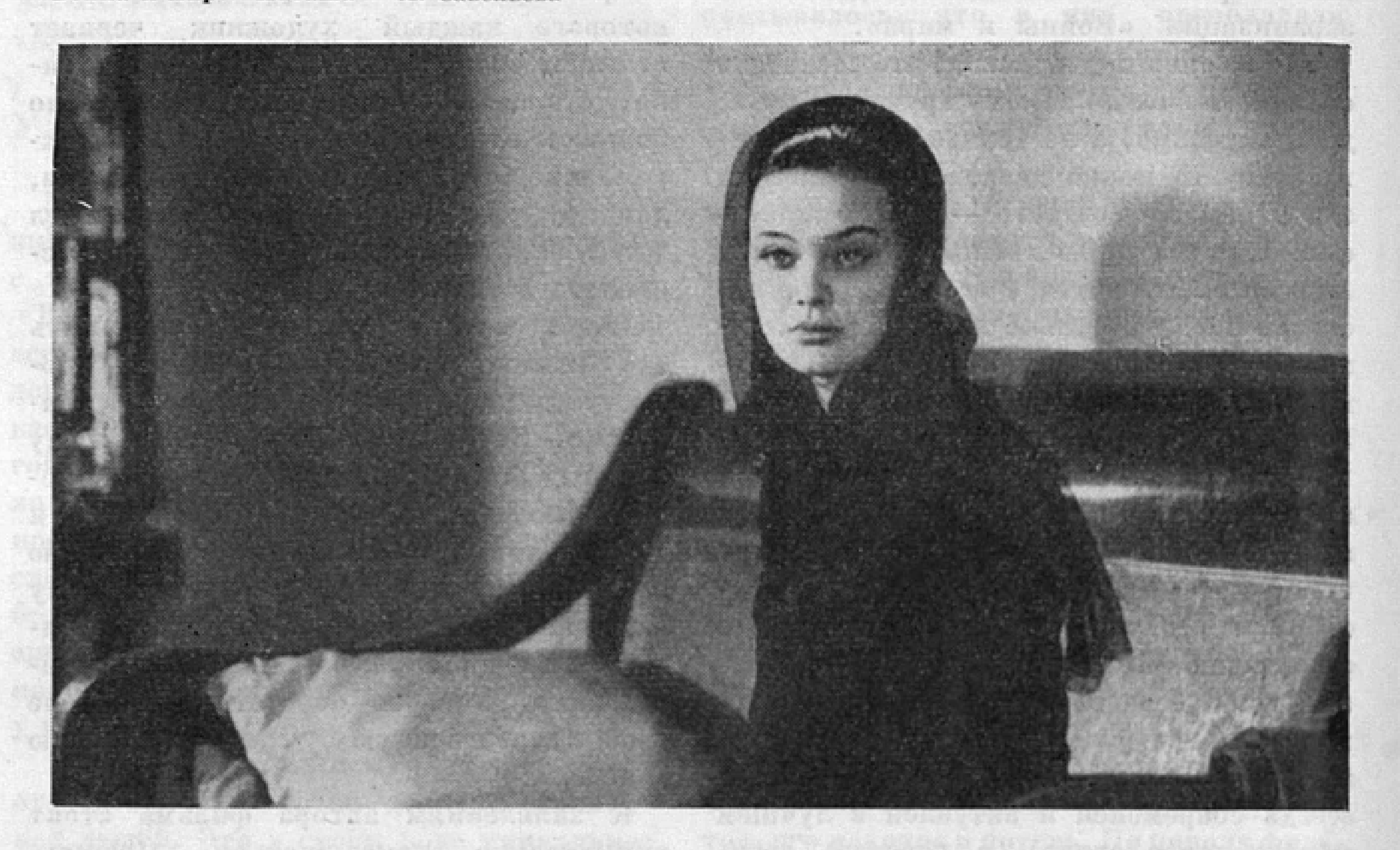
Итак, основная забота — «сохранить дух романа», но вместе с тем — «посмотреть на него глазами современности». Экранизаторы бились «между скрупулезной верностью Толстому и необходимостью считаться с законами и спецификой кино как искусства», ясно понимая, что при всей верности роману картина должна быть завершенным к и н е м а т о г р а ф и ч е с к и м произведением, которое обретет на экране свою собственную самостоятельную жизнь.

К заявлениям автора фильма стоит внимательно прислушаться. Позиция сформулирована без обиняков. Нетрудно обнаружить здесь и полемический подтекст. С. Бондарчук и его соратники делали ставку на «собственно экранизацию». Они заранее предвидели возражения оппонентов и понимали, какую ношу на себя взваливают. И все-таки твердо стояли на своем: сделать фильм, который по возможности стал бы почти «дословным» переводом романа на язык современного кино...

Полемическая заостренность замысла обращена прежде всего против бытующего в кино, особенно буржуазном, неуважительного, нередко кощунственного отношения к литературной классике, приносимой в жертву различным модернистским толкованиям, в жертву коммерции. Высказывания С. Бондарчука четко определяют и параметры его собственного художественного метода как экранизатора Толстого.

В устремлении «выразить Толстого, и только Толстого», в отказе от любых

«Война и мир». Наташа — Л. Савельева



попыток внести нечто новое в трактовку романа есть и опасность — опасность тщательного, добросовестного, но... иллюстрирования. Однако такой упрек в данном случае был бы несправедлив. Возможно, создатели киноэпопеи не во всем стали полновластными хозяевами толстовского романа, не всегда свободно оперируют его бесценными богатствами. Но они избежали участи многих экранизаторов, которые оказывались всего лишь безвольными и покорными рабами литературного произведения. Да, авторы фильма ориентировались на абсолютную верность первоисточнику, однако практика работы заставила их искать не тождества, а соответствия. И они, если не всегда, то во многих случаях, нашли кинематографический эквивалент литературной образности, выбрали в решающих случаях те художественные решения, которые оказались наиболее приемлемыми, выражающими содержание и дух романа. Конечно, можно не соглашаться с этим утверждением, спорить с ним, как можно не соглашаться и оспаривать те или иные решения авторов фильма. Но и друзьям и противникам фильма необходимо прежде всего проникнуться пониманием замысла художника.

В критике литературной и кинематографической мы подчас сталкиваемся со своеобразным «волюнтаризмом». Предъявляя требования к произведению, критик-марксист должен брать в расчет специфику данного искусства, его предмет, помнить о его месте в ряду других искусств, о его границах, должен, наконец, считаться с его возможностями. Однако среди наших критиков и киноведов встречаются не только хулители буквализма, но и прекраснодушные маниловы, пылко мечтающие о некой «идеальной экранизации», которая полностью и целиком исчерпала бы идейно-образное богатство литературной первоосновы. Исходя из представления об экрани-

зации, как о потенциальном двойнике литературного произведения, некоторые критики и выдвигают обвинения в «бедности» киноверсии, в том, что авторы фильма «не сумели донести» мысли и идеи первоисточника в их «полном объеме». Все это говорит о непонимании самой природы творческого акта экранизации, о неверном подходе к ее художественному методу.

Генеральная трудность, стоявшая перед создателями фильма, заключалась в отборе. Надо было найти «сцепления», преодолеть неизбежную (по сравнению с самим романом) фрагментарность материала, отобранного из полутора тысяч толстовских страниц. Причем сцепления по законам толстовской философии жизни, толстовской концепции личности.

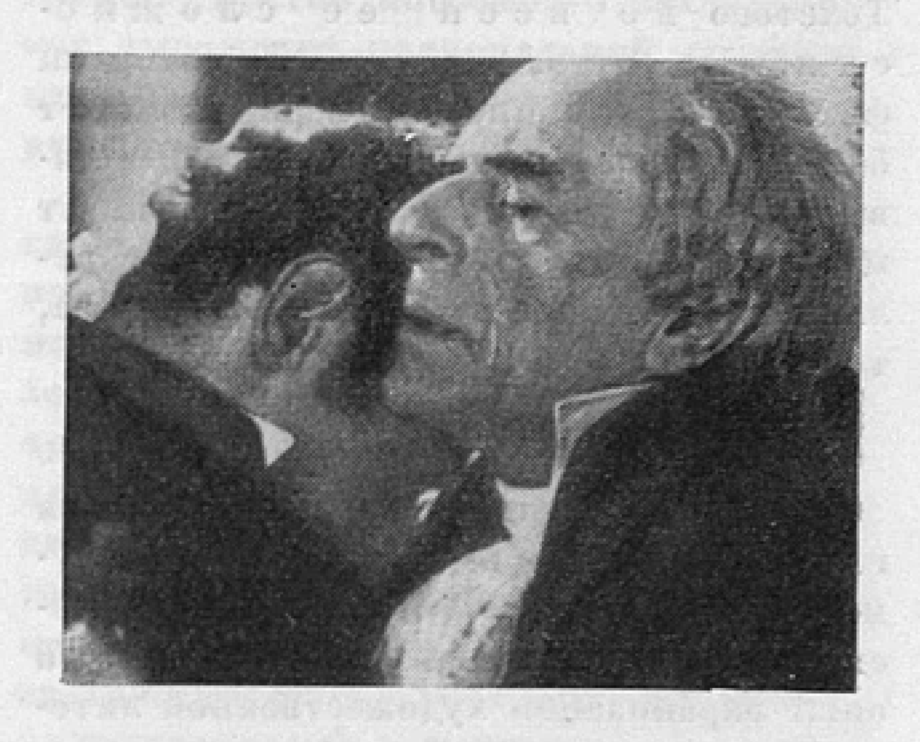
Не случайно, имея в виду эту сложность задачи, английский романист Джеймс Олдридж писал: «Этот фильм можно было решать многими иными способами, и многие, конечно, будут говорить: «Если бы он сделал то-то и то-то», или «Почему он это не сделал так-то и так-то?», но в эпической работе такого объема режиссер обязан быть последовательным и верным первоисточнику. Бондарчук и последователен и верен. Иногда это приводит его к буквализму, в частности, в начале второй серии, где он тратит слишком щедро экранное время на лирические отступления, показывая лес, ночь и небо, когда ему нужно поднять еще так много человеческого материала. Возможно, существовали лучшие методы воссоздания внутреннего психологического развития взаимоотношений Андрея и Наташи, однако Бондарчук выбрал голубое, пасторальное решение, и я не буду протестовать против него, хотя иной раз я с ним и не согласен».

Скажем сразу же: с нашей точки зрения, в решении своей задачи создатели фильма «Война и мир» во многом пре-

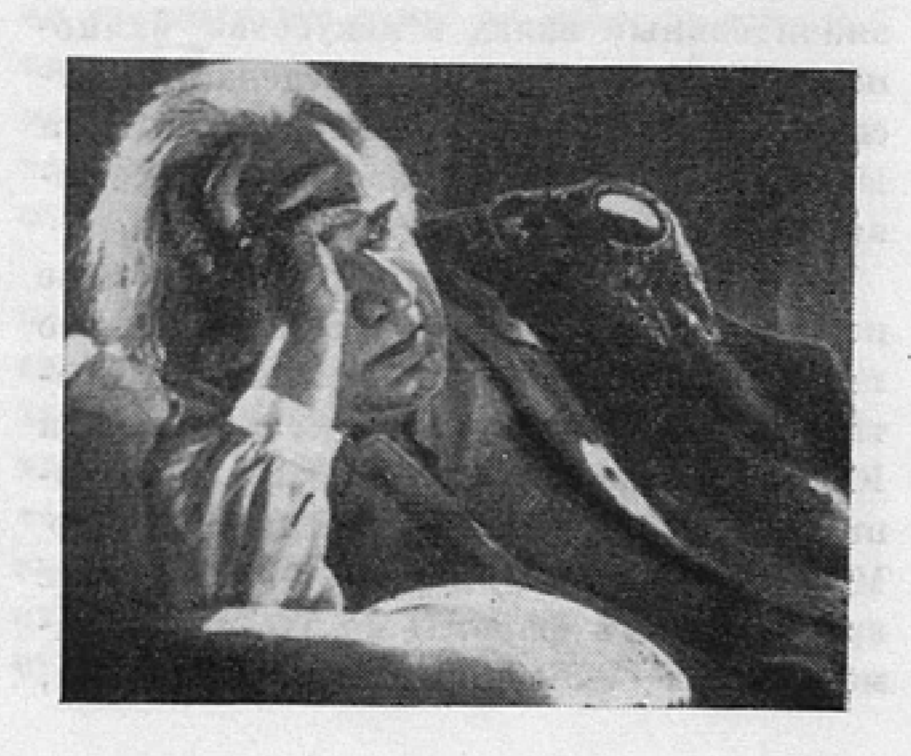
«Война и мир». Пьер Безухов — С. Бондарчук



Старый князь Болконский — А. Кторов, Андрей Болконский — В. Тихонов.



Кутузов — Б. Захава



успели. Прежде всего потому, что ими руководило ясное понимание нравственной идеи романа Толстого, идеи, которая объединяет, цементирует многосложное его построение. С. Бондарчук сумел не просто бережно сохранить и перенести на экран мысль Толстого, но и передать ее в действии. Он понимал, что герои толстовской эпопеи не существуют вне постоянного интеллектуального поиска, и поэтому, как верно было замечено режиссером Г. Данелия, в фильме «не стали отделять философию романа от драматургии. Ибо у Толстого философия и драматургия неразрывны».

Конечно, в картине не удалось донести с экрана — и это естественно — мысль Толстого во всей ее сложности. Но путь, избранный авторами фильма, в принципе был верным, может быть, единственно верным, хотя и чрезвычайно трудным. Фильмом движет мысль. Сделана смелая попытка запечатлеть самый процесс мышления героев, толстовскую «диалектику души».

●

Картина С. Бондарчука родилась не на голом месте, она создавалась не в вакууме. Постановщик «Войны и мира» по-своему конденсировал многообразный опыт экранизации художественной литературы, накопленный за многие годы в СССР и за рубежом. Опирался на тот значительный вклад в искусство «киноперевода», который был сделан советскими мастерами С. Герасимовым и И. Пырьевым, Г. Рошалем и В. Петровым, М. Донским и другими.

У нас были созданы картины, разные по уровню постижения идейно-образного мира Толстого: «Отец Сергий» Я. Протазанова, «Поликушка» А. Санина и Ю. Желябужского, «Казаки» В. Пронина и В. Шкловского, «Воскресение» М. Швейцера и Е. Габриловича. В разное время ставить фильмы по Толстому намеревались Эйзенштейн, Пудовкин, Ромм. Их планам не дано было осуществиться, но сами размышления крупных мастеров о путях воплощения на экране толстовской прозы, толстовской «диалектики души» сохранили свою ценность.

Были у Сергея Бондарчука и «прямые» предшественники. В 1915 году русские зрители почти одновременно могли увидеть две киноинсценировки «Войны и мира». По свидетельству писателя Льва Никулина, на фоне мещанских будней, салонных драм выход на экраны в так называемой «Русской золотой серии» картины В. Гардина и Я. Протазанова по роману-эпопее Толстого был настоящим праздником. Зрители увидели замечательную работу оператора А. Левицкого. «Были мгновения, когда по залу пробегал шепот изумления». Не все исполнители были на высоте, многие детали поражали своей безвкусицей. Но в целом эта экранизация воспринималась как заметный шаг вперед. «Детство русской дореволюционной кинематографии,— резюмировал Л. Никулин,— кончилось, наступила юность».

Напомнить об этом стоило не ради утверждения приоритета русского кино. Просто негоже забывать первооткрывателей. К их числу, несомненно, принадлежали в далекие дореволюционные годы Я. Протазанов и В. Гардин.

Одним из самых популярных зарубежных фильмов, созданных «по Толстому», стала двухсерийная итало-американская экранизация «Войны и мира», которая в конце пятидесятых годов демонстрировалась на советских экранах.

И зрители и кинокритики, говоря о фильме С. Бондарчука, часто сопоставляют советскую экранизацию с работой американского режиссера. Сопоставление это тем более закономерно, что именно появление ленты Кинга Видора обнаружило насущную необходимость в своей — русской, советской киноинтерпретации

народно-исторического эпоса Льва Толстого.

Наша пресса щедро откликнулась на картину Видора и доброжелательно отнеслась к ней. В своей кинопостановке Кинг Видор проявил максимум доброй воли. Картина сделана с уважением к Толстому, в ней радует почти полное отсутствие «развесистой клюквы», этого непременного атрибута многих западных, особенно голливудских лент на русские темы. Признание советских зрителей завоевали замечательные артисты Одри Хэпберн и Генри Фонда. Но удачная в частностях, многих подкупившая картина К. Видора дает самое приблизительное, весьма схематичное представление о «главной мысли» Толстого, его философии, о нравственном «нерве» русской национальной эпопеи. Суровый эпос истории уступил место утешительной идиллии. Внимание и талант постановщика отданы преимущественно темам личным, сюжетным коллизиям, отражающим жизнь героев как «частных лиц», а не как участников народной истории.

«Что нас не удовлетворяет в интересной постановке Кинга Видора? — писал В. Шкловский.— Толстой интересуется жизнью, законами человеческих взаимоотношений, истинным человеческим характером. Буржуазный театр и кино часто передают жизнь условно, сводя разнообразия человеческих характеров к некоторой, до этого созданной гамме характеров.

...Американская лента, которую мы видели, идет мимо Толстого, она благополучна. Толстой старался отойти от привычного восприятия человека и обнажить истинный его характер, увидеть истинные мотивы действий, подняться над психологией, потому что у Толстого внутренний монолог человека не совпадает с истинными мотивами действий, ибо истинные мотивы — социального характера».

Это глубоко верно.

Степень овладения диалектикой художественной мысли Толстого есть наиглавнейший критерий оценки экранизации его прозы.

●

Многоликий образ страны, русского народа в один из самых драматичных и героических моментов его исторического существования живет в фильме С. Бондарчука. И в этом — при всех естественных потерях, которыми сопровождался перевод эпопеи Толстого на язык кино,— секрет успеха картины. Экранная «Война и мир» воспринимается как вдохновенный гимн патриотическому подвигу России, поднявшей «дубину народной войны» против иноземного захватчика, как выражение национальной гордости, как прославление русского человека, русского народа.

Современность «Войны и мира» — как романа, так и его экранной версии — прежде всего в истинном и глубоком гуманизме: в пристальном внимании к человеку, его духовным потребностям, к нравственной жизни личности. Индивидуальные судьбы людей, доказывает писатель, множеством крепчайших нитей связаны с историческими судьбами народа, родины, человечества. И вслед за Толстым фильм убеждает: микромиры не растворяются в макромире, а составляют его во взаимосвязи. Они попросту не существуют сами по себе, в отдельности. Лишь на поверхностный взгляд может показаться, что мир одного человека изолирован от бурь и потрясений, охватывающих вселенную.

Философский пафос фильма, раскрывающего объективный смысл толстовского повествования,— в утверждении этой взаимосвязанности, в осознании того, что невозможна самоизоляция, в осуждении эгоизма и классового своекорыстия господствующего меньшинства. Социальный характер мотивов действия отдельных людей, героев эпопеи,

в фильме раскрывается — это надо оговорить особо — неназойливо, без вульгаризаторства и назидательности.

С. Бондарчук прав: Толстого-художника действительно незачем «осовременивать», насильственно приспосабливать к запросам «текущего момента». Широко понятая главная гуманистическая идея романа-эпопеи о том, что человек проверяется и оценивается прежде всего через его связи с народной жизнью, не случайно именно сегодня прозвучала с советского экрана так отчетливо и сильно. Думается, что международный успех советского фильма объясняется прежде всего этим. Опираясь на Толстого и развивая его мысль, картина «Война и мир» утверждает веру в человека, в народ, в его духовное здоровье и красоту. А как раз острую потребность в этой вере, в ощущении человеческой гармонии, в возможности ее постижения испытывают зрители, пресыщенные упадочничеством и пессимизмом буржуазного кинематографа.

У каждого из нас сложились свои устойчивые представления о героях и событиях толстовского романа, ими не так легко поступиться. Естественно поэтому, что многие вступают в спор с авторами фильма об отдельных образах. Можно, повторим это, отстаивать другую экранную композицию романа. Нельзя только, думается, отказывать экранизаторам в том, что, толкуя сегодня идейно-философскую проблематику великого произведения, они выдвинули толкование, не противоречащее объективному смыслу первоосновы и в то же время близкое человеку наших дней. Нельзя, по нашему убеждению, отказать им и в том, что свой замысел они утвердили кинематографически, в соответствии с логикой художественного анализа, присущего именно искусству экрана.

С такой постановкой вопроса, очевид-

«Война и мир». На первом плане Тушин — Н. Трофимов



«Война и мир». Пьер Безухов — С. Бондарчук в эпизоде дуэли



но, не согласны те оппоненты, которые признают единственно справедливой лишь свою особую трактовку романа Толстого и посему ставят под сомнение философскую основу картины С. Бондарчука. К числу таких оппонентов относится Игорь Золотусский, автор обширной статьи в журнале «Новый мир» (1968, № 6). Критический пафос этой статьи выражен уже в самом заглавии — «Добавление к эпосу (Толстой в романе и Толстой в фильме)».

На первый взгляд, статья производит впечатление своей развернутой аргументацией. Автор эрудирован и виртуозно владеет пером. С отдельными конкретными его замечаниями в адрес фильма трудно не согласиться, другие инвективы без особых усилий могут быть опровергнуты. Но не в частностях суть дела. Внимательно читая эту статью, видишь, как, сдвинув некоторые акценты, критик ставит проблематику романа Толстого с ног на голову.

Излагать концепцию оппонента «своими словами» — занятие неблагодарное. Лучше процитируем несколько узловых высказываний И. Золотусского.

«Человеку все время тесно в себе, он ищет преодоления этой тесноты, освобождения. И он освобождается то в войне, то в вине, то в «боге», то в чувственном.

Но это освобождение мнимое. Пьер поймет это уже в плену, когда пройдет через расстрел, через смерть Каратаева, через Бородино».

«Пусть близость, которую чувствует к мужику Пьер, случайна. Пусть временна... Но что-то от этого сближения остается. Остается сочувствие, доброта, которые они передали друг другу. Остается что-то неопределимое, что делает всех их людьми... На первых порах это получает имя «бог». Неопределенное «там» ... это — ответ на вопрос, зачем живет человек и кто он.

Это не религиозно-мистический, во-

плотившийся в реакционной утопии «толстовства» бог. Это понятие нравственное, это потенциал человека, который имел в виду Толстой».

«В фильме бог присутствует как антураж: иконы в комнате княжны Марьи, соборование старого Безухова, образок на шее князя Андрея. Это то, что имеет значение только религиозное, значение земной церкви и атрибутов ее».

«С. Бондарчук убирает бога и это второе «там» Пьера. «Жить вечно будем «там»,— говорит Пьер, и это «там» есть жизнь духа.

Пока это называется «бог», потому что для этого нет других слов.

Без этого бога, без перехода к следующей истине — «бог — это жизнь» — нельзя понять души Пьера и князя Андрея, движения души романа».

Да простится нам щедрое цитирование: в приведенных отрывках — душа статьи И. Золотусского, и без них мы не поймем логики критика и причин неприятия им фильма.

Согласимся, что бог, не нашедший, по справедливому наблюдению И. Золотусского, места в идейной концепции фильма С. Бондарчука, не тот бог, который воплотился в реакционной утопии «толстовства», что «т а м» отнюдь не религиозно-мистическая категория, а символ нравственных исканий человека... Но беда, что, возражая против якобы упрощенно-однозначного истолкования в фильме нравственных исканий, изображенных в романе, критик объективистски и весьма неопределенно формулирует то, как он сам их понимает.

И. Золотусский, обращаясь к эпопее Толстого и говоря о нравственном идеале писателя, как бы отсекает самое главное в движении мысли великого русского реалиста. Толстой не ограничивается туманным определением нравственного человеческого «потенциала», знаменитый спор Андрея и Пьера о духе, о боге вовсе не только итог размышлений автора романа, не очередная истина, установленная им,— это определенный этап человеческих исканий. Не будем вспоминать, как сложен дальнейший путь героев Толстого, достаточно напомнить главное, что в реальном, земном, в самой народной жизни, в слиянии с нею находят они истинное понимание высокого нравственного смысла человеческого существования...

За пеленой округлых фраз автора статьи «Добавление к эпосу» не разглядеть реальных очертаний позиции Толстого. Более того, абстрактно-гуманистические, расплывчато-уклончивые рассуждения критика о боге, которого, видите ли, должен был вслед за Толстым искать и Бондарчук, производят такое впечатление, будто они относятся к далеким временам, когда литературоведение не было еще вооружено таким гениальным по глубине и точности анализом толстовского наследия, каким является ленинский анализ характера противоречий, силы и слабости творчества великого писателя.

В то же время о некоторых действительно спорных и нерешенных проблемах, связанных с современным осмыслением романа, критик умалчивает. «Мы же не можем ее (речь шла о «толстовщине».— *У. Г.*) тащить на экран»,— полуутверждал, полуспрашивал С. Бондарчук, приступая к постановке картины. Автор фильма таким образом задумывался над этой проблемой. Критик обошел ее своим вниманием.

А между тем он мог бы указать на изъяны киноленты, образовавшиеся в результате механического изъятия «толстовства» из фильма. Так, действительно странное впечатление производит, например, экранный Платон Каратаев. Хотя он и унаследовал от своего литературного предшественника какие-то черты, но предстал на экране не более чем бледной тенью его. Вот эта проблема, думается, заслуживала бы специ-

ального разговора. А в статье И. Золотусского ее вроде бы и не существует.

Не раз и не два критик фильма касается вопроса об отношении барина к мужику, такого существенного для Толстого, и всякий раз социально-классовая природа конфликта притушевывается, приобретает все тот же расплывчато общечеловеческий, абстрактно декламаторский характер.

«Вопрос о жизни и смерти не отделяется для героев Толстого от вопроса об их отношении к мужику. Ибо мужик — это не только крестьянин, крепостной. Это люди мира, это мир, это его большинство.

Жизнь ставит князя Андрея и Пьера в такие условия, когда они становятся частью массы, частью события, которое сильнее и выше их. Это событие истории — война. В войне смешиваются Пьер и бомбардиры Шевардинского редута, князь Андрей и солдаты его полка. Они вместе делают одно дело, они тесно стоят друг к другу...»

Сказанное само по себе не очень ново, и не очень оригинально. О том, что у Толстого м и р как широкая и победоносная общность людей складывается лишь в ходе и в результате решительного слома всех перегородок между людьми, который принесла, и то ненадолго, только всенародная война против иноземного нашествия,— об этом писал, например, в статье «Проза Льва Толстого и современное кино» Я. Билинкис. Важны выводы из идеи солидарности людей, которые делает критик.

И. Золотусский пишет: в романе «возникает мысль о близости и единении людей — всех людей, будь это Алпатыч, Тушин, Николай Ростов, Кутузов, Долохов, партизаны, ополченцы на рытье окопов. Без этой близости невозможно никакое движение общества, никакая жизнь. Народ выигрывает войну в романе Толстого, и как бы ни относился к войне Толстой, он признает это. Война была выиграна, событие совершилось, и это сделали люди, объединившиеся для него».

Странно тут то, что эта сама по себе верная характеристика выступает в статье в качестве некоего аргумента против фильма С. Бондарчука. Ведь фильм достаточно определенно воплотил именно эту мысль. Выражаясь современным языком, эпицентром экранизации стала идея консолидации всех здоровых сил нации во имя высокой патриотической цели. Но, конечно, объединение не «всех людей», а людей, в которых живут или пробуждаются силою обстоятельств высокие патриотические чувства.

И зря критик едко иронизирует: «С первых кадров мир размежевывается: на одном полюсе оказываются люди порочные, на другом — честные. На одной стороне Курагины, свет, Шерер и на другой — князь Андрей, Пьер, Наташа. И дальше мир расслаивается...»

Взаимоотношения личности и общества в романе сложны, неоднозначны. И тем не менее даже старые критики из просвещенных либералов понимали, что Толстой со всей свойственной ему неуемностью, страстностью открыто прибегает и к прямому разоблачению тех, кто ему неприятен, внутренне чужд, и к резко подчеркнутым контрастам. Широкий эпический размах толстовского повествования неотделим от глубины проникновения во внутренний мир героев, от анализа социальной психологии. Тем большую силу приобретает осуждение писателем «высшего общества», в котором господствуют лицемерие, мелкие страсти, ничтожные интересы, забвение нужд страны, подленький эгоизм. И нет ничего неправильного, «вульгарно-социологического» в том, что, с л е д у я Толстому, фильм «срывает все и всяческие маски» с Курагиных и Шерер, с Элен и александровского окружения.

Может быть, эта критическая сторона чересчур возобладала в фильме? Отнюдь

нет. Но она закономерно присутствует в нем — в противном случае С. Бондарчук повторил бы промах Кинга Видора, поставившего почти идиллическую картину о торжествующем добре.

И. Золотусский напрасно обрушивает свой сарказм на ленту С. Бондарчука и за то, что она якобы абсолютно бездуховна, заземлена. За то, что в фильме будто бы затронута лишь внешняя, событийная сторона эпопеи.

При этом автор статьи «Добавление к эпосу» вновь прибегает к ссылкам на роман: «Внешне это книга о том, как русские проиграли Аустерлиц, а потом выиграли войну, как воевали и жили, умирали, женились, рожали детей. Как Бенигсен интриговал против Кутузова, а Александр встречался с Наполеоном...

Внешне это история семьи Болконских и семьи Ростовых, история России с 1805 по 1820 год, это жизнь крестьян и дворян, это Сперанский, Аракчеев, масоны, декабризм.

Все это есть в романе, и все это еще не роман».

Другими словами, и война и мир — это всего только «внешний» Толстой. Он-то, мол, и переселяется из романа в фильм «со всей тяжестью своего скарба, со всеми пожитками, обозами, реквизитом»... Картина Бондарчука, по мнению критика, щедро распахнута видимому миру Толстого — автор статьи даже впадает в пафосный, возвышенный поэтический штиль, желая отдать должное экранизации, которая в этом отношении «как будто следует за Толстым»: «Он (фильм.— *У. Г.*) открыт цветению и увяданию, пространству жизни и воздуху ее. Жизнь вливается в вас через это широко распахнутое панорамное окно — и вы чувствуете ее успокаивающий ток в себе, ее веяние, ее переход в вас».

Но, умиляясь по поводу того, как «успокаивающий ток» вливается в открытую для умиротворяющих созерцаний душу критика, критик, тем не менее, сетует на излишне «вещный» характер бондарчуковской изобразительности, делит Толстого на «внешнего» и «внутреннего».

И тут он снова, думается, не прав. Ибо само разделение Толстого на «внешнего» и «внутреннего» уже литературоведчески несостоятельно. Ведь если даже, разумеется условно, принять этакое деление, то кому не ясно, что «видимый мир» Толстого, присущая ему изобразительная сила, те неповторимые подробности эпохи, атмосферы, быта, которые щедро дарит нам талант писателя, художественно необходимы и убедительны именно и прежде всего как средство, позволяющее проникнуть в глубь сокровенных человеческих отношений, в самую суть сложных социальных коллизий. И потому «история семьи Болконских и семьи Ростовых, история России с 1805 по 1820 год... жизнь крестьян и дворян... масоны, декабризм» — все это не внешнее, как не внешнее и то, что «русские проиграли Аустерлиц, а потом выиграли войну», не «внешнее» то, как они «воевали и жили, умирали, женились, рожали детей».

Вряд ли критик этого не понимает. И если он все же упорно говорит о «видимом» и о «внешнем»,— то прежде всего потому, что хочет объяснить успех фильма за рубежом не истинными достоинствами картины, а лишь интересом западного зрителя к внешним приметам жизни старой России. «Можно понять критиков Франции, Японии, Мексики, которые с восторгом пишут... о русской атмосфере. Для них эти виды России уже есть Россия и дух ее».

Так что же — фильм для чужестранцев, для тех, кто далек от подлинного понимания проблем романа и фильма? Автор статьи позволяет читателю сделать такой вывод. Но ведь советские кинозрители — многомиллионная аудитория! — проголосовали ЗА картину. И вряд ли восторгались они одними «цветными» видами России. Как и многочислен-

«Война и мир». Старый князь Болконский — А. Кторов



ных зрителей за рубежом, их взволновала встреча с ожившими героями Толстого, тот дух толстовской эпопеи, который несомненно присутствовал в фильме.

Невозможно согласиться и с другим серьезным обвинением И. Золотусского в адрес фильма.

«У Толстого война — реальность,— пишет автор,— хотя она и игра, схватка самолюбий, тщеславий, идей, мнящих себя реальностью.

В фильме она — зрелище».

И далее: «Война в фильме — это величественное движение войска, это эпос без трагического смысла его. Есть и в этой войне кровь и раны, и люди падают с лошадей, и шальное ядро выхватывает из строя солдат, но все это смотрится без боли, без сострадания». «И все это красиво, красиво!»

Если бы это обвинение было основательным, вряд ли имело смысл всерьез говорить о работе С. Бондарчука.

Нетрудно иронизировать: «Глазу больно от красоты, глаз устает, просит пощады. А на него снова и снова надвигаются волны войск, и звучит музыка...» В противовес И. Золотусский вспоминает описание атаки кавалергардов в романе и ее жуткий финал: вся эта масса прекрасных в своем порыве, красивых лиц, здоровых тел, красивой сбруи через какое-то мгновенье превращается в тряпье и кровь, в грязь и останки человека...

Как будто бы нечего возразить автору статьи, но в его рассуждениях есть логический изъян. Верно, что «батальные сцены» в романе — это не роскошные атаки и не эффектные падения через головы приседающих на скаку коней: это и тылы, и кровавая палатка, и давка на мосту, и тифозный госпиталь. Но при всей беспощадной и непримиримой антивоенной направленности романа в нем присутствует поэзия воинского подвига. И фильм раскрывает ее, показывает подвиги русского человека, русского народа с сочувствием, гордостью, драматической силой.

Разве, скажем, Тушин и его батарея показаны в фильме на манер олеографии? Разве не прекрасен самоотверженный героический порыв маленького артиллериста?! А с другой стороны, разве не передан в картине ужас смерти, истекающие кровью солдаты, мясорубка полевого лазарета, пот, грязь, руки мародера, срывающего образок с груди умирающего? Это т о ж е в о й н а, и мы видим ее, испытывая и боль и сострадание.

Но действительно, порой постановщику изменяет чувство меры. Он увлекается — и тогда избыток пиротехники угрожает суровой правде реальности. Критиковать, анализировать эти уступки внешней зрелищности, эту неустойчивость перед соблазнами ложной монументальности можно и нужно. Однако же судить надо о целом, и — по целому. И тут искусство постановщика отнюдь не вступает в конфликт с направлением романа. С его глубоким и мудрым историзмом, с его реалистическим методом.

Вернемся к «внешнему» Толстому, о котором пишет И. Золотусский. Вряд ли нужна эта игра в слова. Кто не знает, что писателя интересовала не внешняя, нередко показная сторона исторических событий, не официальные отношения между людьми. «Человеческое содержание событий» привлекало внимание Толстого. Но выявить это человеческое содержание, игнорируя сами события, тоже ни в коей мере не входило в намерения великого реалиста. В этом смысле его метод резко противоположен методу некоторых современных западных художников, ищущих внутренней цельности в н е исторически конкретного, вещно ощутимого изображения мира. Конечно, сущность подлинно художественного произведения, в том числе на историческую тему, нельзя сводить к верному освещению событий определенной эпохи. Но именно через события реалистическое искусство раскрывает человеческие характеры, их социальные устремления, жизненные цели, нравственный смысл.

●

В романе Толстого наряду с вымышленными персонажами заметное место занимают реально существовавшие лица. Перед создателями фильма стояла задача убедить зрителя в том, что он видит исторических героев, являющихся вместе с тем героями толстовского романа, а рядом с ними — героев вымышленных, но столь же реальных. Сохранить точное «равновесие» между героями вымышленными и историческими архитрудно хотя бы потому, что искусство кино не терпит приблизительности. И эти трудности в фильме преодолеваются, хотя и не во всем одинаково успешно.

Отлично понял это и великолепно справился, по-моему, со стоявшей перед ним задачей Борис Захава. В его Кутузове воплотились лучшие национальные черты русского народа: мудрость, доброта, великодушие, сердечность. И в то же время — стойкость и непримиримость к врагам. Любопытно проследить за тем, каким путем актер шел к образу.

Столкнулся артист (об этом рассказывает сам Б. Захава) с необходимостью как-то соединить концепцию толстовского Кутузова и Кутузова реального, исторического. Какое-то время в сознании актера как бы сосуществовали два эти образа. Но в процессе работы он все больше и больше ощущал противоречия образа не как логически несовместимые, а как диалектические, существующие в неразрывном единстве; так складывался характер цельный, органичный, приближающийся к тому облику Кутузова, который живет в исторической памяти народа.

Обширная галерея толстовских героев на экране, как правило, сохраняет свою психологическую и эмоциональную достоверность, убедительность. Конечно, не все герои фильма в одинаковой мере

близки к своим литературным прообразам. Характерно в этом отношении признание Олега Табакова: «Что и говорить, брался я за роль Ростова с великой охотой и благоговением... Но на экране Ростов предстал лишь милым молодым человеком. У меня чувство, что я сам себя жестоко и непоправимо обобрал. У Толстого каждый образ — океан. Никому из нас его не исчерпать, но из этого океана, о других не говорю, я отпил один глоток...»

Самокритично («...образ князя Андрея так велик и так непознаваем. В сущности, не познан до сих пор никем, и мне познать его, вероятно, не удалось...») судит о своей работе и талантливый актер Вячеслав Тихонов. Может быть, даже излишне самокритично, поскольку в третьей и четвертой сериях он, на наш взгляд, «вошел в образ», исчезла скованность, мешавшая исполнителю в первой половине фильма. В эпизодах накануне Бородинского сражения и в предфинальных сценах Андрей Болконский — Тихонов как бы обретает второе дыхание. Появилась одухотворенность, которой поначалу так недоставало герою на экране.

Настоящую радость доставляют зрителю многие образы, раскрывшиеся в своей бездонной глубине. Если бы требовалось подтвердить безошибочность режиссерского подбора исполнителей, достаточно было бы сослаться на актера Н. Трофимова. Тушин в его исполнении — настоящее открытие и настоящий толстовский, поистине неповторимый жизненный характер. Вот где целый мир, по-толстовски раскрывшийся через судьбу одного человека.

Или старый Болконский, воссозданный на экране Анатолием Кторовым. Ему отпущен в фильме крохотный (в масштабах эпопеи) метраж. Но как много сумел сказать о своем герое артист. Он воплотил в этом образе целую эпоху, скупо и строго выразил высокий патриотический дух истинно русского человека. Его неизбывная преданность родине несовместима с риторическими проявлениями любви.

Несомненная удача фильма — Пьер Безухов. Как и в структуре романа, к этому образу стянуты почти все нити киноповествования. И если экранизаторам «Войны и мира» в значительной мере удалось избежать в картине фрагментарности — то прежде всего благодаря Пьеру Безухову. У С. Бондарчука роль стала своеобразным «композиционным стержнем» киноэпопеи. Вместе с тем в его Пьере, может быть, сильнее всего чувствуем мы напряженность духовного поиска, поиска нравственного, философского, не утратившего своего значения и в наши дни и потому вызывающего особенно живой отклик у современного зрителя.

Лирическую тональность в картину вносит обаяние Наташи Ростовой. Режиссер и здесь одержал победу. Экранный образ девочки — девушки — женщины необычайно богат в эмоциональном плане. Людмиле Савельевой, может быть, не хватает еще богатства и полноты тонов для передачи всех неисчерпаемых глубин образа, зато она обладает качествами важными и редкостными — искренностью, увлеченностью, естественностью. Ее Наташа импонирует и трогает своей безыскусственностью. Для этой молодой русской женщины, пережившей трагедию любви и испытания войны, народное горе стало ее личным горем. Критик Лев Аннинский (статья «Лев Толстой и мы с вами») имел полное основание утверждать, что «подлинное чудо» слияния особенностей актерского таланта с толстовским образом — «это, конечно, Наташа в исполнении Савельевой». «Савельева играет в Наташе одну душевную струну, но эта струна ключевая, и она решает все. Естественное доверие молодого существа к жизни, восторг и изумление, и нетронутость души злом — вот лейтмотив,



прямо ведущий к главному у Толстого».

Итак, Кутузов, Пьер, Наташа, старик Болконский, в большинстве сцен Андрей — разве этого мало, чтобы воздать должное картине?

●

Высоко оценивая работу С. Бондарчука и его коллег, мы, само собой разумеется, не призываем к канонизации пути, избранного авторами этой картины. Каждый раз задачу приходится решать заново с учетом особенностей литературного произведения. Но немалый положительный опыт группы С. Бондарчука заслуживает рачительного отношения. Всерьез следует учитывать и допущенные промахи.

Проблемой номер один, очевидно, всегда останется проблема отбора материала. Сценарист Василий Соловьев, перефразируя Толстого, писал, что пришлось бы пересказать весь роман, чтобы выразить идею «Войны и мира». Это так и не совсем так. Чтобы передать в произведении киноискусства дух литературной первоосновы, чтобы воссоздать художественную структуру романа кинносредствами, вовсе не требуется повторить на экране все или обязательно многие сюжетные линии, фабульные ходы, конфликтные ситуации.

Надо признать, что композиционный строй фильма «Война и мир» вызывал справедливые упреки в громоздкости. Не говоря уже о специфике кино, об экранном времени, например, обратим внимание на законы восприятия, разные для разных искусств,— с этим художник обязан считаться.

Читатель романа и кинозритель поставлены в неодинаковые условия — психологические, эмоциональные, просто физические. Процесс чтения, сравнительно длительный, прерывистый, практически всегда оставляет возможность вернуться к книге, освежить в памяти тот или иной эпизод, уточнить впечатление от произведения в целом. Другая

ситуация возникает, когда читатель становится кинозрителем.

«Война и мир» порой производит впечатление чрезмерно сложного — с кинематографической точки зрения — сооружения. Эмоциональное восприятие отдельных частей в силу этого ослаблено.

С. Бондарчук сознательно отверг установку на кинематографическую «занимательность», не боялся, что зрителю станет скучно. В принципе режиссер прав. Надо не понимать стиля «Войны и мира», чтобы требовать от фильма большей динамики. Однако кинематографическому повествованию местами не хватает энергичности, «мускулистости». Самые доброжелательные критики писали о длиннотах, сетовали на растянутость некоторых эпизодов.

Стремясь к достоверности и следуя роману, создатели фильма в большом и малом добивались максимального соответствия материальной «оболочки» духу времени. И это само по себе заслуживает поощрения и признания. Французский режиссер Клод Отан-Лара, которого поразило тщательное, точное воспроизведение атмосферы эпохи, писал: «Малейшие детали соблюдены так строго, что возникает — довольно редкое — ощущение, будто мы переносимся в иной мир, в иной век. Нашему действенному участию в этом преображении способствует совершенная достоверность склада ума и поведения персонажей».

«Вещность мира», вопреки мнению И. Золотусского, в общем, не подавляет в картине С. Бондарчука мысль, идею. И все-таки в фильме есть избыточность «вещественного» начала. Да, все это настоящее, «все оттуда» — и обстановка комнат, и костюмы, и осетры на широких блюдах. Но количество имеет обыкновение переходить в качество. «Бондарчук несколько увлекся блеском, некоторой помпезностью», — верно заметил Г. Рошаль. Об этом писал и Константин Симонов: «Порой на экране слишком множественно и слишком длительно мелькают хрустальные люстры, подвески, крупные планы парадных подъездов и пышных особняков. Наверно, в иллюстративной, поверхностной картине эта потеря чувства меры не бросилась бы в глаза, но в картине такой, как эта, в которой главное — философское звучание, излишества в изображении большого света воспринимаются как нечто чужеродное сути фильма».

●

В работе над толстовской эпопеей не обошлось без промахов. Но они не могут заслонить значения сделанного.

Приступая к работе над фильмом, каждый из его участников понимал, что экранизация «Войны и мира» — риск, и риск этот очень велик. Но у авторов хватило гражданского мужества и творческой смелости, чтобы пройти весь долгий и сложный путь, связанный с процессом создания киноэпопеи. Гигантский труд, вобравший в себя опыт целых поколений, унаследовавший великие традиции русского искусства и национальной культуры, в целом увенчался большим, принципиальным успехом.

Сергей Герасимов в работе и в размышлениях

Л. Рыбак

Очерк первый. НА ПРОБАХ

На студию, словно сговорившись, один за другим приходили корреспонденты из газет. Выспрашивали режиссера о новой работе. Герасимов в тот день начал кинопробы, и, естественно, для обстоятельных разговоров времени не было.

«Наших читателей интересует» замысел будущей картины — не может ли Сергей Аполлинарьевич рассказать об этом? Герасимов рассказал немного о материале и проблематике фильма, о времени и месте действия — о современной Сибири, о стройке на Байкале, о героях картины — людях наших дней. И о молодежи — к ней у автора фильма особый интерес. Еще вопрос: «А разве нельзя было решить проблему формирования личности, становления характера нашего молодого современника на фоне большого города, скажем, Москвы?» Можно и на фоне, согласился Герасимов, можно. Еще вопрос: «Есть ли у режиссера секретное оружие» — новые актеры, для которых будущая картина станет успешным дебютом? Режиссер назвал дебютантов — исполнителей ролей и, не предрекая им успехов, объяснил свой выбор. Последний корреспондент, последняя просьба: «Читатели любят подробности» — пожалуйста, несколько слов о каком-нибудь эпизоде. «Но подробности уже опубликованы»,— возразил Герасимов, сослался на сценарий*, извинился и попрощался с журналистом.

Недели две спустя съемочную группу «У озера», находившуюся в экспедиции, догнала одна из газет. Напечатанное в ней интервью «Перед съемкой фильма» начиналось легко и небрежно:

«— Значит, снова о современниках? — листая сценарий, спрашиваю у режиссера.

— Снова,— улыбаясь одними глазами, говорит Сергей Аполлинарьевич».

Засим упрощенный в статье «Герасимов» четко рапортовал, какие мысли и чувства переполняют его во время поездок по стальной Транссибирской магистрали: «...Не могу без волнения смотреть на проносящиеся за окном поезда девственные леса, реки, озера, не скошенные пшеничные поля. Богата и щедра сибирская природа...»— исправно делился режиссер пассажирскими наблюдениями. Далее вступал интервьюер и бряцал «секретным оружием» режиссера. А в конце сообщал, о чем «мечтают и думают в группе С. Герасимова, собираясь в дальнюю дорогу»,— вот о чем: «Дать широкую панораму нашей действительности».

Мы как раз — сбывалась мечта — вернулись тогда в иркутскую гостиницу из трехдневной поездки на Ольхон — остров, что на Байкале. Ездили туда, чтобы снять краешек «широкой панорамы». Возвращаемся, получаем письма, а там — газетные вырезки, а уж там... Обидно было читать такое. И неловко.

Признаться, мне было особенно стыдно, потому что и сам я, случалось, писал нечто подобное. Судил-рядил о замысле художника, самоуверенно полагая, что мои соображения и приписки — тот самый замысел-то и есть. А ежели доводилось задать вопрос и получить ответ — не сомневался, что проник в творческую кухню, и располагался там на лавке хозяином. С теми, которые о современности

---

* С. Герасимов. «У озера» («Искусство кино», 1968, № 11, 12). Автор обязан предупредить, что адресуется к читателям, познакомившимся со сценарием.



пекутся, не церемонился, потому как тут всегда все ясно. Спросишь авторов: «Опять, что ль?» — а они утвердительно одними глазами смеются или сверкают откровенной улыбкой, широкой, как панорама нашей действительности.

А ведь зря мы так — поверхностно и вскользь — пишем о творческих задачах и надеждах, о художнических пристрастиях. Напрасно упускаем возможность детально разобраться в замыслах сценариста, кинорежиссера. Надо бы в меру сил наблюдать и описывать все, что раскрывается в процессе работы над фильмом, в рассказах художника,— это всегда урок. И более всего необходимыми кажутся мне экспедиции в сферу творческих идей и художественных образов, когда эти идеи и образы порождены явлениями сегодняшней жизни и прямо отображают их — воспроизводят и исследуют. Что берет в картину сценарист и режиссер, почему, как, зачем — мы обычно судим об этом по воплощению, по конечному результату, по фильму. Но не менее интересно и важно приглядеться к замыслу в ту пору, когда он еще не претворен в произведение, не объективирован, не отделен от художника.

●

...Герасимов простился с журналистом, и мы пошли в павильон — оттуда уже приходили, звали. По дороге режиссер повторял нетерпеливо:

— Сейчас увидим нашу Лену Бармину... сейчас увидим... необыкновенное существо, да-да-да-да...— мне показалось не случайным, что называет он имя героини, а не актрисы — спешит к встрече с героиней. Может, ради этого проводит пробы?

В декорации все было готово к съемке эпизода «Встреча в библиотеке». Сергей Аполлинарьевич оглядел молодых акте-

Наташа Белохвостикова — Лена



ров — Наташу Белохвостикову и Колю Еременко, сказал: «Превосходно, мои дорогие. Чего мы ждем?..»

Чего мы ждем?

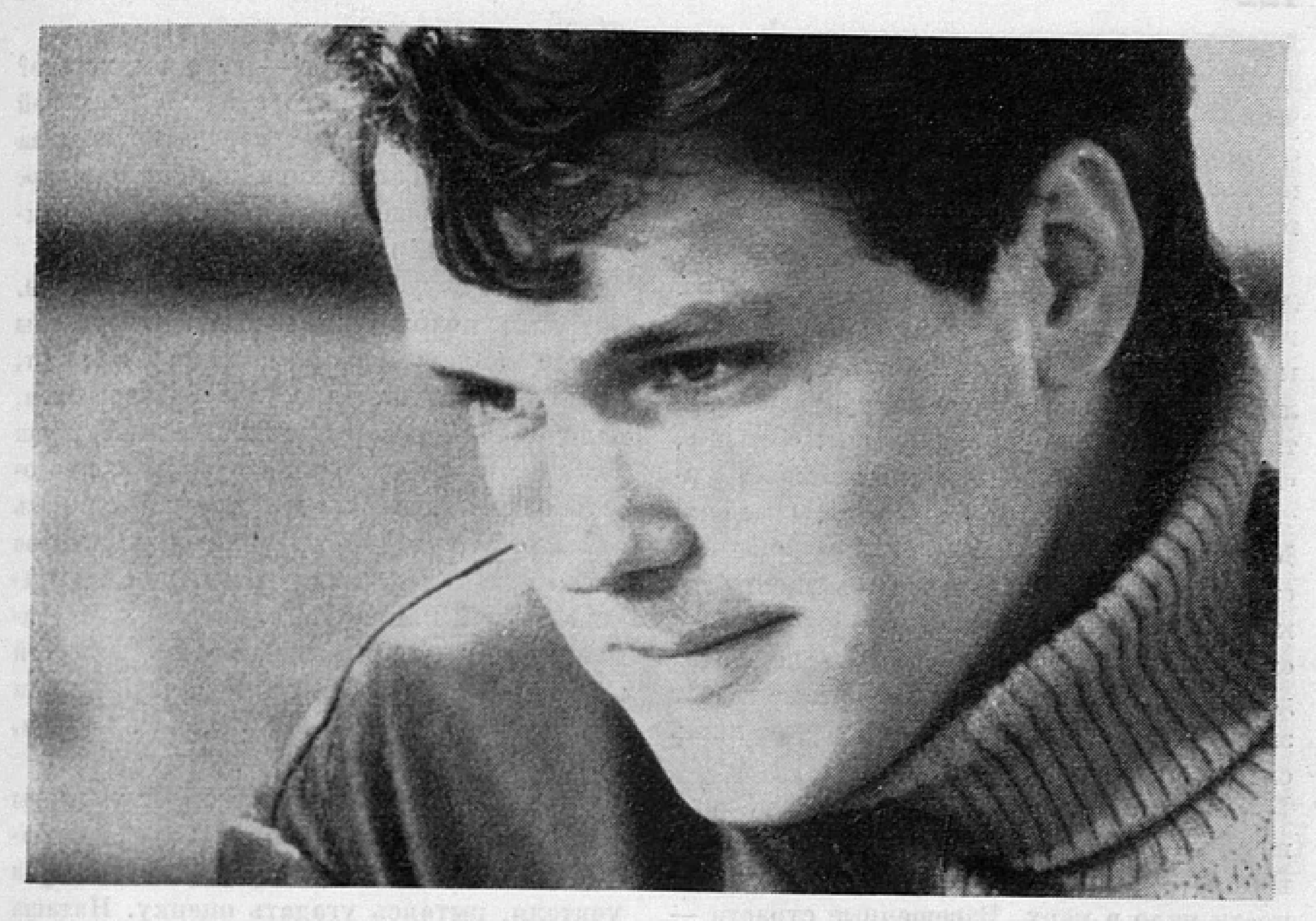
Высвечены в кадре Лена и Алеша — встретились. Когда-то (в начале первой серии) они виделись и, не познакомившись, разговаривали недолго. Прошло четыре года. Алеша, правда, успел тогда пообещать: «Все равно я тебя найду»,— да с тем и уехал надолго. Зритель не увидит Алешу до того мгновенья, как он вдруг (где-то посередине второй серии) войдет в библиотеку: «Здравствуй, Лена, вот я тебя и нашел!» Некстати явится: Лене он безразличен, она любит другого. И горе у нее: недавно умер отец — она скажет об этом невзначай растерявшемуся Алеше. Скажет и убежит, спрячется за книжными стеллажами, чтобы выплакаться в одиночестве. А он бросится за нею, будет ее целовать, говорить в утешение ничего не значащие слова. Нуждающаяся в сочувствии, она не сразу оттолкнет его.

Пересказ грубоват. Впрочем, это к лучшему: легче объяснить, что эпизод, взятый на пробу, казался мне рискованным. Такая история, думал я, вполне уместна в мелодраме, там половодье чувств — предмет драматургии и объект зрительского внимания. И если актеры сыграют безупречно (опять риск: игра должна быть точнейшей) — мы остро почувствуем безутешное горе, радостное умиление, сердечное сострадание, беззаветную любовь.

Намеренно употребляю самые истрепанные эпитеты: эпизод должен вернуть расхожим словам первоначальную силу.

Фильм «У озера», каким он задуман и записан в сценарии, не мелодрама. Есть там несколько сцен, подобных описанной, но размах картины — во всю Сибирь, проблемы встают философские, социальные, исторические, политические. Я ничего

Коля Еременко — Алеша



не имею против картин, в смежных эпизодах которых рождаются завод и ребенок, лишь бы не устанавливалась прямая зависимость между этими фактами. Но будь я сценаристом, предпочел бы два фильма вместо одного: первый — с «безлюбовной» драматургией масштабных событий, волнующих всю страну, и второй — еще одну страницу про любовь. Сосуществование разномасштабных эпизодов на одном полотне — трудная задача на равновесие. Кроме того, сомневался я, что актеры сумеют в короткой сценке сыграть просторно и наполненно, мастерством и искренностью оправдывая существование эпизода, в котором сфальшивить, недотянуть — легче легкого. Подожду, посмотрю.

«...Чего мы ждем?»— спросил Герасимов. Я не успел предварительно присмотреться к героям, как сразу — камера, мотор— начали. Короткий диалог. Вот она, нервничая, сдавленно произнесла свою горестную реплику. Он ринулся вперед и с разбегу «нанес ей первый поцелуй», второй, третий... «Стоп!» Стоявший рядом со мной осветитель об алешином натиске отозвался неодобрительно: «Прет, как на буфет». А Сергей Аполлинарьевич ласково заметил: «Спокойней, мои дорогие. Второй дубль!..»

Рискованная сценка — этого Герасимов не отрицал. Но в разговорах, случавшихся в разное время, он объяснял правомерность риска, зависимость конструктивных особенностей нового фильма от генерального замысла, тем самым, в частности, определяя принципиальную необходимость эпизодов вроде «Встречи в библиотеке». Кое-что из его объяснений прямо относилось к описываемой сценке, кое-что имело более широкое значение.

— Молодежь и все, что с ней связано,— это для меня не менее значительно, чем проблема стройки на Байкале. Я не могу

делить драматургию на социально-политическую и лично-бытовую. Задача картины состоит, между прочим, и в том, чтобы показать сегодняшние живые связи между всеобщим и индивидуальным.

— Говорят: «жизнь есть сюжет» и «каждый человек — ненаписанный роман» — в этих старых изречениях подлинная правда. Теми же словами я могу определить принципы построения будущей картины. Каплер как-то сказал мне: «Знаешь, чего ты не умеешь? Ты не умеешь конструктивно укрупнять идею». Может, он прав. Каждому свое. Мне близок романный строй, и картина должна иметь именно такое, романное свободное течение. Тогда сюжетные повороты и обрывы, перепады давления и изменения масштабов не имеют значения. То есть имеют, но в том лишь смысле, что они нужны.

— Соразмерность? Хорошее слово, важное. Но близкое к нему «уравновешенность» — плохое. Заботиться о соразмерности надо в меру. Взвешенные страсти — не искусство.

— Для того чтобы показать красоту человека, красоту человеческих отношений, нужно изображать психологию и социологию чувств, а не физиологию. Я могу понять стремление срывать покровы, но не могу не ставить этому границ. Цель искусства — проникнуть в глубь человеческой души. Души! Для этого вовсе не обязательно оскорблять тело. Противоестественное занятие — делать явным, публичным сокровенное, интимное.

— Хочу поставить картину, возвращающую к естественности в проявлениях человеческой любви. В самых высоких и сильных проявлениях! Поэтому героиня должна быть целомудренно-прекрасной. Красивая и умная, крепкая и интеллигентная, без единого физического и душевного изъяна. Идеализирую? Конечно! Лена Бармина задумана как фигура исключительная. Ну и что? Она живая, не сомневаюсь.

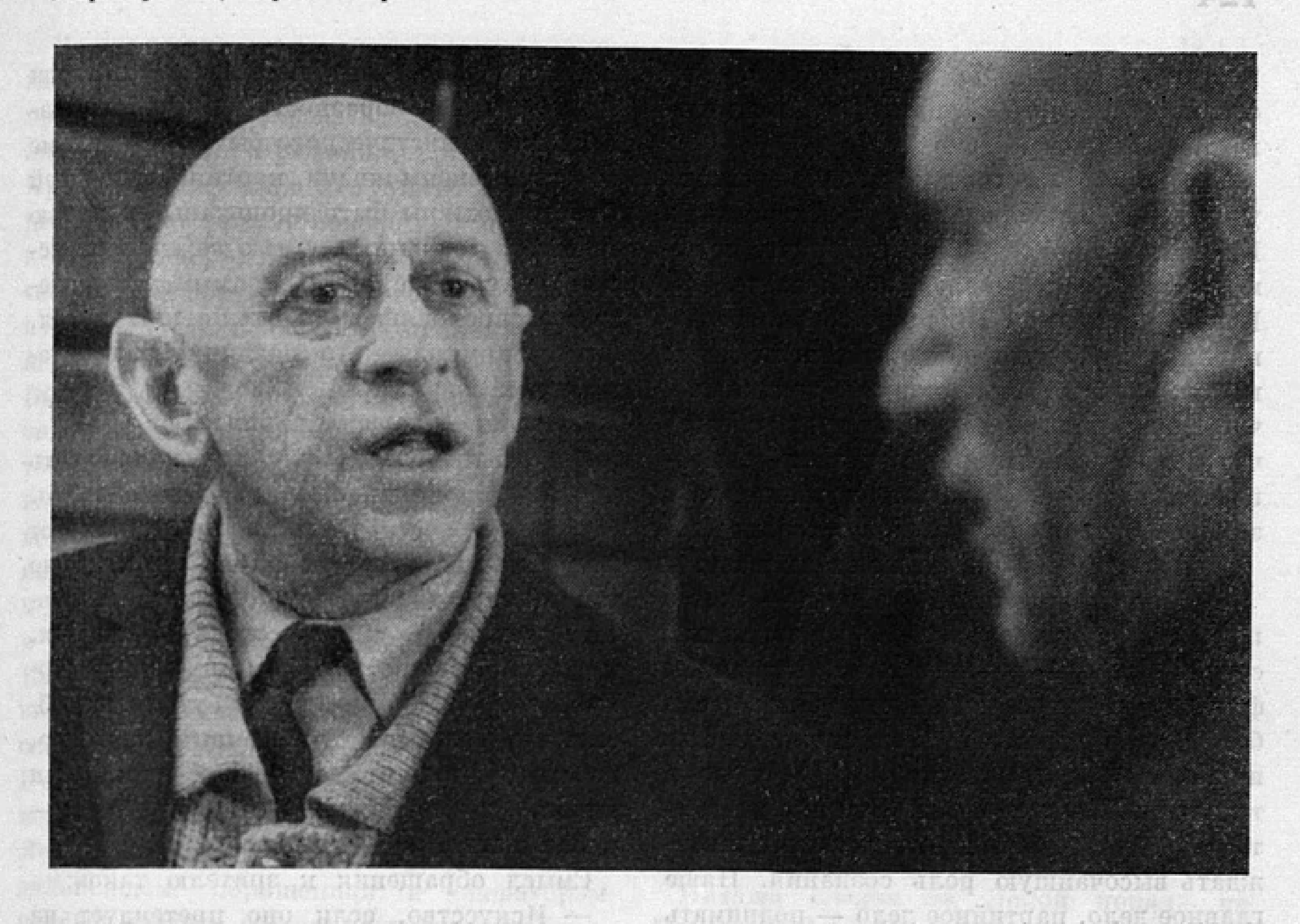
— Были, были сомнения: когда решал, брать ли на роль Наташу Белохвостикову. Студентка, второй курс — чего вы хотите? Но писал-то я героиню с нее: есть в ней что-то такое, что может передать качества Лены, есть. Талантлива по-настоящему.

— Наташа разыграется, ее еще удерживать придется, вот увидите.

...«Второй дубль!» — сказал Герасимов. Сыграли: похоже на первый. Операторы втроем (Владимир Абрамович Рапопорт, давно работающий вместе с Герасимовым, молодой Владимир Архангельский и на должности второго оператора, но с предоставлением возможности кое-что снимать самостоятельно,— тоже молодой Аурелиюс Яциневичюс) устроили маленькое совещание. Потом Рапопорт подошел к Герасимову: «Аполлинарьич, прошу тебя: не стой на виду у ребят. Им надо друг на друга смотреть, а они на тебя глазеют. Отойди, пожалуйста, в сторонку».

В самом деле, во время съемки актеры поглядывали искательно на Сергея Аполлинарьевича: так смотрят ученики на учителя, пытаясь угадать оценку. Наташа и Коля, студенты вгиковской мастерской С. Герасимова и Т. Макаровой, привычно искали поддержку. И находили: видели, что Сергей Аполлинарьевич доброжелателен. Он понимает состояние новичков на съемочной площадке. Конечно, замечает их скованность и неуверенность. Замечает, но не спешит с замечаниями. Значит, верит в них и дает им освоиться.

Герасимов выслушал Рапопорта, пробормотал: «Да-да-да-да»... Обратился к Наташе и Коле: «Славно, славно...» И, подчинившись просьбе, спрятался за спинами операторов. Оттуда скомандовал: «Приготовиться, мотор!.. » Сняли последний, третий дубль. Чуть лучше стало: появился намек на общение между партнерами. Но точной и эмоциональной я бы их игру никак не назвал. Однако пробы есть пробы, а Герасимов есть Герасимов. Не пришла еще пора добиваться точности. Режиссер определял для себя путь работы. Педагог еще раз оценил не очень приметные мне, но хорошо известные ему возможности его учеников.



Намечался, угадывал я, своеобразный процесс, в котором наверняка раскроется и профессионально-режиссерское умение и педагогическое мастерство Сергея Аполлинарьевича. «Будете учить?» — «Должен. Это для меня — самое интересное. Для меня режиссура — на 75 процентов педагогика».

Наташу увели, переодели — проба костюма, причесали по-другому, приклеили ресницы — проба грима. И вот она снова перед камерой. Теперь уже одна. Смотрит в объектив. Обращается к зрителям: «Меня зовут Лена Бармина, я родилась в Сибири, мне семнадцать лет...» Рассказывает об отце — ученом-байкаловеде. Как книгу предков, берет с полки старый том «Очерков истории Сибири». Как книгу своей судьбы, рассматривает альбом фотографий. Показывает: «Это мы с отцом на Шаман-камне...» И говорит, говорит: монолог героини — история ее жизни — пронизывает всю первую серию будущего фильма. Какие-то слова прозвучат за кадром, а какие-то будут произнесены впрямую — так, как сейчас. Начали: «Меня зовут...»

Испытывается на прочность прием, с помощью которого режиссер предполагает обеспечить сцепление между частями, эпизодами первой, бесфабульной серии картины. Он говорил мне, как возник прием «монолог с экрана»,— телевизор надоумил. Диктор (хороший диктор), ведущий передачу (хорошую передачу), нужен телезрителям именно в качестве ведущего — от слушания недалеко до послуша́ния, диктор ведет, телезритель идет за ним. И кинозрители пойдут за Леной Барминой, если слушать ее будет интересно. А разнородные эпизоды, сцепленные монологом, могут быть восприняты как

внутренне связанные между собой. Как страницы жизни — за ними ощутима цельность прожитого.

Но Герасимов отнюдь не намеревался угостить кинозрителя телепередачей. Используя ценность телевизионного приема, режиссер собирался преобразить его. Как? Еще неясно. Не прорисовано в сценарии в словесных объяснениях, из коих, кстати сказать, было понятно только то, что форма первой серии картины обозначится и определится в монтажно-тонировочном периоде. Зато смысл «монолога с экрана» он мог определить всесторонне.

Прием, говорил он, подчинен замыслу:

— Моя важнейшая задача — прямо показать формирование идей, их движение, силу мысли, ее реальность. Я назвал бы фильм «У озера» идеалистическим, если бы не определенное философское содержание, навсегда превратившее это слово в термин. Иными словами, сегодня кинематограф должен быть мыслящим, утверждать высочайшую роль сознания. Наше главное дело, партийное дело — поднимать сознание. Созидает тот, кто мыслит. Недаром в наше время ученый становится образцом делового человека: мысль есть дело. И, между прочим, недаром Лена Бармина — дочь ученого, образ оправдывает приоритет мысли...

Замысел выражает позицию:

— Феллини спросил меня: «Слушай, ты ведь интеллигентный человек — неужели ты считаешь, что твое существование ограничено земным пребыванием?»— возмущался, удивлялся, а в ответ на мой вопрос, неужели он верит в загробную жизнь, воскликнул: «Конечно! Не могла же природа создать меня лишь для того, чтобы дать умереть. Я жил и раньше, буду жить и после — всегда!..» Он верит — это привлекательно, это необходимо искусству. Но у меня, у всех нас, советских кинематографистов,— свои убеждения. К чему тогда этот рассказ? А вот к чему: наш кинематограф должен с еще большей верой, с неиссякаемым удивлением, с непосредственностью и убежденностью утверждать наши идеалы, целесообразность и вечность нашего коммунистического бытия. В фильме «У озера» сцены жизни, картины нынешней Сибири должны быть пронизаны не нитью монолога героини, а сутью ее слов, смыслом ее устремлений. И прямым утверждением непреходящего значения наших дел. Лена Бармина — это позиция, это отношение к жизни...

Позиция обращена к зрителю:

— Что-то надо делать, чтобы разбивать успокоительно-плавный ход кинодействия. Стройное повествование вполне устраивает потребителей, но слишком примитивно такое искусство, да и чисто потребительское отношение к искусству встречается, к счастью, все реже... Хочу идти к прямому разговору со зрителем. Тут нужен абсолютно честный, откровенный разговор, не камуфлируемый актерской игрой или иными ухищрениями. Монолог Лены — публицистика...

Смысл обращения к зрителю таков:

— Искусство, если оно претендует на то, чтобы вести за собой, всегда нравоучительно. Но разве это плохо? Лишь бы не было дидактично — скучно и назидательно. По моему наблюдению, сегодняшние зрители нередко действию предпочитают нравоучительные слова. Действие стало привычно, зритель догадывается, где встретятся герои и где разойдутся. Что скажет фильм, серьезны ли слова, мысли — вот это интересно...

На площадке поправляли свет. Герасимов неожиданно попросил операторов: нельзя ли сделать так, чтобы луч света все время выделял лицо Лены. Дали подсветку на глаза, притемнили фон. Надо бы и в будущем, на съемках, постоянно делать что-нибудь такое, сказал режиссер, чтобы лицо героини сияло, светилось. Не знаю, что подумали операторы, а мне тогда пожелание Сергея Аполлинарьевича показалось, что греха таить, наивным. Словно вдруг в иконной плоскости померещился ему осиянный лик его героини.

Но это режиссерское предложение оказывается характерным для герасимовских проб, когда идея образа выношена, сформулирована четко, а решения образа еще нет. Пробы — поисковая ситуация. А в процессе поиска многие пожелания возникают в единственно возможном состоянии — «в порядке бреда», как говорится. Что-то почудится, померещится, промелькнет — исчезнет. Но что-то явится и останется. Бывает, что луч подсветки выхватит затаенную мысль режиссера,— так было и в тот миг. Герасимов обернулся ко мне, начал было говорить, замялся, но раз уж начал — надо до конца, выговорил: «Понимаете, какая история... для меня Лена... м-м... неловко даже... душа Байкала. Ну, в смысле кристальной чистоты, что ли... Какого-то физического ощущения озерной воды...» Он сказал это тихо, по-видимому, слишком претенциозными считая слова. Но мысль эта была неотступной, и в дальнейшем из этой мысли вырастал образ Лены Барминой. Забегая вперед, еще о дальнейшем: обращенная к операторам просьба светить всегда, светить везде была забыта, как забывались и другие выданные «по первому ходу» соображения. Все это было потом. А сейчас, здесь, на пробах, оставалось неясным, что значит — «душа Байкала». Метафор, гипербол, символических обобщений сценарий не обещал. Но если все-таки обобщение — как понимать: душа — природа?.. Душа — дыхание жизни? Я погадал и бросил.

Пока что — стояла перед камерой Наташа Белохвостикова, ярко освещенная, говорила: «Меня зовут Елена...» Не верю! Лены Барминой еще не существовало, не было образа, не было. И насквозь просматривалась ограниченная пригодность телеприема: диктор-комментатор, человек-ремарка, не участвующий в событиях, фильму не нужен. Нужна всамделишная героиня, крупный характер, интересная личность, активный участник того, что происходит на экране, и привлекательная девушка.

Актриса была привлекательной: она привлекала серьезностью и скромностью. И рассудительностью, что ли. Она произносила текст монолога — Герасимов размышлял вслух: «Может, сделать речь Лены менее книжной? Но в книжных оборотах есть своя прелесть, и Лене, по-моему, свойствен, как и самой Наташе — с нее написано,—такой способ изъясняться. Значит, это надо сохранить. А в зрительном зале могут подумать: «Выхваляется» — отвернутся от экрана. Значит, что-то следует переделать, переписать».

Наташа перечисляла места, где Лена побывала с отцом. Герасимов говорил: «Надо найти острые взаимодействующие расхождения между тем, что она говорит, и тем, что окажется на экране. Изображение и монолог не параллельны, ее слова не пояснения. Если допустить такое — возникнет холодок воспоминаний, это в дело не годится. Жизнь должна вставать, сама жизнь — тогда и смотреть и слушать можно бесконечно».

Наташа следом за Леной попала из Братска в Ангарск. Герасимов продолжал: «Жизнью это станет только в том случае, если эпизоды предстанут перед зрителем как цепь нравственных потрясений героини. Тогда удастся передать движение ее души. И — таков сюжет, такова драматургия первой серии фильма».

Прояснялись требования к центральному образу картины. Но сам образ не возникал даже эскизно. Не воплощался хотя бы в первом грубом приближении. Позднее, на съемках, я видел не раз, как легко и быстро, руководимые режиссером, входили в кадр эпизодические и не эпизодические действующие лица. И жили, безусловно достоверные, как герои, освоенные режиссером, как образы. С Леной все было по-другому. И с Наташей: нравственные уроки жизни, извлекаемые героиней, обернулись уроками для начинающей актрисы. Герасимову это нравилось: он считал в обоих случаях неопытность «качеством со знаком плюс».

●

Мы сидим в кабинете Сергея Аполлинарьевича, ждем, когда придут Белохвостикова и Шукшин. Предстоит небольшая застольная репетиция — что-то вроде знакомства и читки. А по окончании — последняя кинопроба. Герасимов считает, что эпизод, выбранный для пробы, один из наиболее важных. И говорит, что написал эту сценку крепче, чем большинство других, полнее и точнее. В литературном сценарии, добавляет он, таких, как этот, всего лишь три-четыре эпизода из полусотни. Остальные написаны начерно, диалог в них весьма приблизительный, на съемках все приобретет иной вид.

Это что же — всегда так? Говорит, что всегда. Характеры героев ему, автору, известны хорошо. А вот ситуации — не все он знает наперед. Только опорные, поворотные. Да и тут бывает всякое. Он называет одну, самую главную, по его мнению, сцену фильма, она записана совсем недавно в режиссерском сценарии, а в опубликованном литературном ее и в помине не было. Так что сценарий — полуфабрикат, разработка темы, по крайней мере — в авторском кинематографе. Зачем он опубликовал полуфабрикат? По той же причине, по которой охотно читает свой сценарий в различной аудитории: тоже пробы своего рода, полезно проверить на слушателях, чего стоит первоначальный замысел. Он любит поспорить, готов выслушать замечания и принять дельные — его авторское самолюбие при этом не страдает.

Работа над фильмом — от первого побудительного толчка до надписи «Конец» — непрерывающийся процесс. Так он это ощущает. И не может отделить Герасимова-режиссера от Герасимова-сценариста, не может стать исполнителем, интерпретатором даже своего собственного замысла. Образная мысль не дискретна, а движение и завершение замысла — это его воплощение. Он не признает технологии, следуя которой сначала выплавляют чугун (литературных героев), а уж из него сталь (киногероев). Но ведь неплохо действует такая технология? Да, соглашается он, но не в авторском кинематографе, где ей просто-напросто невозможно следовать.

Однако есть же какая-то поэтапность в его работе — заботится ведь он в сценарии об архитектонике: сам говорит, что определяет опоры и повороты, значит, видит в результате общую целенаправленность и знает судьбу своих героев, знает, к примеру, с чего начнется фильм и чем кончится? Нет, говорит он, не знает, чем кончится: финала еще нет. А то, что написано в литературном сценарии и без изменений перенесено в режиссерский? Ну сначала было так, отвечает он, что и вспомнить стыдно: Лена Бармина с песней «Славное море, священный Байкал» покидает родные края — экое благорастворение героини. Не может такого быть, не понимает, как его угораздило написать такое, заскок, вздор. Убрал это умиротворение, переписал эпизод, его-то и включил в сценарий. Лена уже не поет, но главная задача тем самым еще не решена, стало быть, на то, что написано, не обращайте внимания. Он оставил в режиссерском сценарии эту финальную болванку, но только потому, что не найден финал. И раньше так бывало: случалось, снимал два возможных конца картины, два разных заключительных эпизода. Сейчас примерно представляет себе два возможных финала, различно поведение в них главных героев — Лены и Василия Черных. Что же с ними станется? А это как раз его самого очень занимает. Хотел бы он знать, как они поступят, кто кого одолеет, вот любовь они одолеть не смогут — это наверняка...

(Если говорить о правилах, о необходимости запускать в производство только завершенные сценарии — налицо явное нарушение, нехорошо. Если же видеть здесь не общую норму, а индивидуальность Сергея Герасимова, особенность, которая не является свойством профессии сценариста или режиссера и которую ни в коем

разе нельзя рекомендовать «ко всеобщему употреблению»,— тогда все в порядке. Между прочим, сценарист Герасимов не предложил бы режиссеру не-Герасимову сценарий без финала.)

...В кабинет вошли Лена и Черных. Сели рядом, не ведающие, чем завершится их судьба. Сергей Аполлинарьевич придвинулся к ним, в упор разглядывая то Василия Макаровича Шукшина, то Наташу. Потом отошел, обнял взглядом обоих. Сказал удовлетворенно: «Очень не подходите друг к другу, совсем не подходите — это превосходно. Вот такими я вас себе и представлял. Славно, славно...»

— Представьте себе,— говорил мне после Герасимов, как человек, счастливо избежавший беды,— что если бы роль Черных была поручена такому покорителю сердец, как...— он назвал полузабытое имя некогда признанного премьера.— Препошлейшая историйка получилась бы...

Неоконченная повесть, драматургическая основа которой строится на взаимоотношениях Лены Барминой и Василия Черных, разительное несходство актерских фактур, приглашение Шукшина на роль, как будто не отвечающую его облику,— все это по-новому открывало просторы герасимовского замысла.

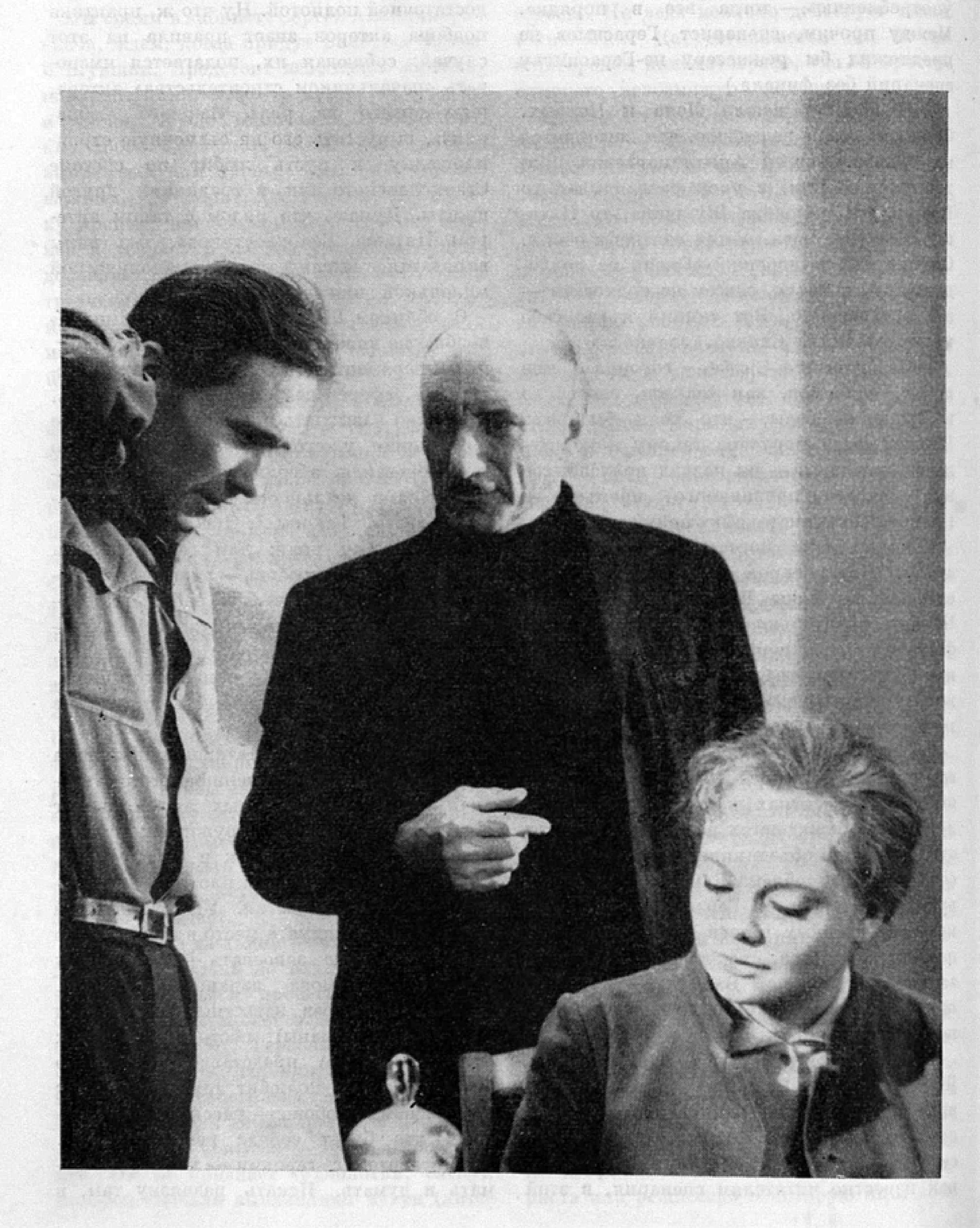
События фильма «У озера» связаны с невыдуманной историей (о ней — в другом очерке). В десятках полемических статей, в бурных обсуждениях различные аспекты этой истории объединялись емким словосочетанием: «проблема Байкала». И в игровую картину Сергея Герасимова войдут в качестве главных героев и эпизодических персонажей лица, непосредственно связанные с проблемой Байкала,— и реальные лица, невыдуманные, и вымышленные но, понятно, столь же достоверные.

Такой достоверностью должен обладать Шукшин в роли Василия Черных, начальника строительства Байкальского целлюлозного комбината. По роли, ему же, так сказать, поручено полюбить Лену, и, как известно читателям сценария, в этой своей деятельности Черных обрисован с достаточной полнотой. Ну что ж, практика подбора актеров знает правила на этот случай: соблюдая их, полагается именовать «начальником строительства» актера, подходящего на роль «первого любовника», выпустить его на съемочную стройплощадку и пусть любит по системе Станиславского или в традициях другой школы. Думаю, что рядом с таким актером Наташа Белохвостикова, без вины виноватая, выглядела бы канонической миленькой инженюшкой.

С обликом Шукшина понятие «амплуа» вообще не вяжется. Шукшин это не облик, не темперамент, не представление о характере и сфере деятельности — личность. Эффектно разыграть роль он, вероятно, не в состоянии, у него нет рисунка игры, зато есть серьезная, абсолютная и заразительная вера в реальность предлагаемых обстоятельств. Таковы и требования предложенной ему роли: для героя фильма Василия Черных любовь — напасть, чертовщина какая-то. Он весь в работе, хлопотах по горло, не то чтобы чужд земных радостей, нет, но они как-то мимо проходят, некогда, не до того. А тут вдруг эта Лена, а тут вдруг эта любовь — и никуда не денешься.

Несходство фактур Наташи и Шукшина сработает как существенная реалистическая подробность. Разных людей сводит жизнь, в разных обнаруживает общее. Жизнь! — и Наташе, как и ее партнеру, предстоит погрузиться в плотную атмосферу сегодняшнего бытия. Уготованная ей роль тоже не амплуа, а место в жизни. И это место надо еще завоевать — вот почему нет у Герасимова заданного финала. Характеры героев известны; естественны (хоть и выдуманы) обстоятельства их встречи. Можно представить себе, что Лена и Черных полюбят друг друга. Как началась их любовь — рассказано в эпизоде, что будет сейчас репетироваться. Что станется с героями — надо еще думать и думать. Искать развязку там, в

Первая репетиция



Сибири, на берегу Байкала, в гуще событий. Найти решение на съемочной площадке, увидеть, как ляжет оно на актеров. Посмотреть на экране финальный эпизод, подложенный в материале и с материалом сопоставленный. Тогда он, Герасимов, остановится на том, что посчитает художественно исследованным, не извне преподнесенным — неизбежным, неотвратимым.

«Так было, никуда не денешься» — эту формулу Сергей Аполлинарьевич повторял мне как исповедуемый им принцип. Приводил в пример — себе, как образцы, которым он стремится следовать,— логику стендалевых романов, устои толстовского реализма. Ту внешне парадоксальную, но глубочайше убедительную, непреложную силу философски осмысленного, эстетически освоенного, нравственно поучительного факта, когда автор как будто говорит читателям: «Извините, ради бога, я был бы счастлив все изменить, изобразить события по-другому, но было именно так, тут ничего не поделаешь, никуда не денешься».

...Кабинет Герасимова ненадолго становится «кабинетом начальника строительства». Шукшин и Наташа читают свой диалог: Лена пришла к Черных сказать, что они с отцом порешили отдать строительству домашнюю барминскую библиотеку, и странный, нелегкий разговор происходит в кабинете — то ли спор, то ли выяснение позиций.

Герасимов поначалу внимательно слушает, потом прерывает актеров. Объясняет, в каком состоянии должны быть герои: Черных, не теряя нити разговора, все более сосредоточенно должен фокусировать взгляд на Лене — эко диво явилось ему в разгар суматошного будничного рабочего дня. Привлекает его юный максимализм, одухотворенность, прямота — собственный недавний студенческий задор оживает в нем. Привлекательной, конечно, кажется и сама Лена. А она не очень-то замечает собеседника, он словно бы размыт, не в фокусе, он для нее обобщенный представитель той силы, которая явно противостоит делу ее отца и не согласуется с ее собственными взглядами. Герасимов говорит настойчиво, хочет, чтобы было именно так и только так — иначе обессмыслится эпизод. Все ли понятно? Все понятно.

Опять читают, но «фокусируют взгляд» в основном на сценарии, что лежит перед ними на столике,— нетвердо знают текст. Однако Сергей Аполлинарьевич более не вмешивается: пусть поучат. По-моему, он даже отвлекается, и то, что делается в кабинете, настоящей репетицией назвать нельзя, но это — тоже проба.

Когда Шукшин доходит до слов «Нельзя доброе превращать в злое», Герасимов оборачивается ко мне и говорит тихонько: «Фадеевская фраза». Чуть позже, указывая глазами на Шукшина, шепчет: «Похож, а?»— «На Черных?» — «Нет».— «А на кого?» — «На молодого Фадеева!» — «Не знал я молодого Фадеева».— «Похож, похож». Шукшин замолкает на полуслове, Герасимов восклицает искренне и радостно: «Молодец, Вася!» Опять читают.

Едва актеры дотянули-добрели до последней реплики, Сергей Аполлинарьевич по обыкновению сказал: «Славно, славно...» Я уже несколько раз слышал это излюбленное герасимовское словцо, не всегда было оно соразмерно с тем, к чему относилось. Порой режиссерская оценка казалась мне излишне щедрой. Допустимой, но только как педагогический прием.

Мы остались вдвоем, и я поделился с Герасимовым своими соображениями на сей счет, никакой цены им не придавая; ну, подметил я самоочевиднейший, общеизвестный педагогический прием — велика важность, не о чем будет написать, разве лишь упомянуть о характерной черточке известного режиссера. Не думал я, что Герасимов, выслушав меня, как-то откликнется; для серьезного разговора тут вроде и темы нет. Но он неожиданно и горячо заговорил об истинной, высокой цене доброго отношения. Актер, педагог и режиссер, он знает, чего стоит поощрение. «Это первое дело — похвалить, потом уж и поругать

Василий Шукшин — Черных

можно». Вдруг вспомнил: «Знаете, у кого я этому научился? У Мейерхольда, когда в молодости бывал на его репетициях. Он проделывал такую штуку...»

Герасимов изогнулся и откинулся на стуле, причудливым манером заплел ногу за ногу — только что узлом не завязал, бросил вперед руки — они почему-то удлинились, звонко хлопнул в ладоши — раз-два, вытянул изящной трубочкой губы и округлым голосом прокричал туда, далеко, будто из темного зала на едва освещенную холодную сцену: «Хо-ро-шо!» И сразу распутал ноги, подался вперед, готовый взлететь туда же, к актерам — помочь, вмешаться, переделать все, что они натворили. А в ушах еще звенело: «Хо-ро-шо!»

Но Всеволод Эмильевич уже исчез, а Сергей Аполлинарьевич остался и ничем не напоминал промелькнувший образ. И виртуозно поданное: «Хо-ро-шо!» — хоть не забылось, но навсегда отделилось в моем воображении от собственно герасимовского: «Славно, славно...»

Сергей Герасимов не играет в режиссуру. У него есть свой инструментарий, своя методика, своя педагогика. Однако все это — полдела, потому что идет от ремесла, от мастерства, принадлежит профессии, а не человеку. Иначе говоря, такой режиссуре можно выучиться. А подлинная власть над профессией возникает на иной основе. И даже к педагогическому мастерству, как ни важно оно для Сергея Аполлинарьевича, не сводится его режиссерское дело — хотя бы и на те «75 процентов», о которых он мне говорил.

Он режиссер прежде всего по своей человеческой сути. Любит похвалить актера? Нет, хвалит потому, что любит. И не актерство, а человеческое в актере. По-моему, и выбирает он актеров и сотрудников, не упуская из виду симпатичных ему личных качеств. Что-то не видел я у него в группе людей, которые ему не нравились бы. И работа в его группе — это именно сотрудничество, а не служба по найму.

Его похвала не только поощрение — с друзьями делится он радостью работы. И требовательность при этом не заслоняется. Он может, не сообразуясь с формальной логикой, сказать так: «Славно, однако пока что не поднялись вы над нулевой отметкой»,— порадуется вопреки факту, им же и тут же подчеркнутому. Это от характера, от личности, а не от профессии и не от педагогики.

О «нулевой отметке» Герасимов сказал Шукшину и Наташе, когда снимали кинопробу их эпизода. То, что на этот раз происходило на площадке, уже неверно было бы назвать пробами: здесь состоялась настоящая репетиция. Сергей Аполлинарьевич раскритиковал вялый первый дубль, а второй сняли не скоро: развернулась работа с актерами. Описывать ее не буду. Отмечу только сам факт как примечательный: очевидно, режиссеру было важно всерьез, а не столь ориентировочно, как это случается на этапе проб, проверить, осилят ли актеры тот груз, который придется на их долю. Что же касается собственно репетиции, она была характерной для метода работы Герасимова, а об этом методе я расскажу, когда речь пойдет о съемочном периоде.

●

Еще в канун проб Сергей Аполлинарьевич предупреждал меня:

— То, что вы увидите, не является актерскими пробами. Почти все исполнители давно известны: сценарий написан на определенных актеров. Стало быть, ни выбором, ни проверкой возможностей того или иного исполнителя нам заниматься не надо. Что мы пробуем? Пленку...

Это правда. Съемки должны были вот-вот начаться, причем — с экспедиции в Сибирь. Понятно, что главной заботой группы были дела операторские. Даже неопытные кинематографисты не уедут в далекую экспедицию, не опробовав снаряжения, не проверив, как ведет себя пленка. А все, чем занимался на пробах Герасимов, не было необходимостью. Мог бы приступать к съемкам и без кинопроб — ничего бы не изменилось, разве что в одном случае добавился бы день на освоение, в другом — смена на репетицию.

Новых, ранее не предусмотренных режиссером задач пробы перед ним не выдвинули. Тем интереснее, по-моему, поразмыслить над ходом проб, присмотреться к работе режиссера в эти дни, оценить смысл его действий и устремлений. Он воспользовался коротким этапом подготовки к съемкам, для того чтобы сконцентрировать, сгруппировать в систему режиссерские задачи. Он попробовал себя, настроился на предстоящую долгую работу, подверг испытанию жизнеспособность задуманного.

Но у меня, наблюдателя, в ту пору возник другой интерес. Кинопробы, право же, сказочные дни: глядишь — на твоих глазах автор будущего, еще не существующего фильма наделяет первым дыханием одного героя, другого. И они, несовершенные, беспомощные, как маленькие кенгурята, уже пытаются что-то выделывать — забавно. Любопытно, откуда они взялись, от чего — от кого? — отпочковались. Говорят, Флобер, прекращая споры о происхождении мадам Бовари, заявил: «Эмма — это я». Рассказывают и об иных способах создания художественного образа... Короче говоря, меня томило желание разузнать побольше о реальных прототипах герасимовских героев. Стал спрашивать.

На флоберовский ответ я почему-то не рассчитывал. И в самом деле, ничего похожего на заявление: «Лена Бармина — это ваш покорный слуга» — я от Сергея Аполлинарьевича не слышал. Зато слышал перед пробами другие, приведенные выше слова: «Сценарий написан на определенных актеров» — и полагал (справедливо, как выяснилось), что для Герасимова писать «на актеров» означает не столько заведомую ориентацию на определенный и конкретный актерский диапазон, сколько

авторское чувство, что намеченный или уже выбранный, давно известный ему актер чем-то близок неизвестной мне фигуре — прототипу.

Мы подолгу разговаривали, разбирались — кто есть кто. Постепенно стала вырисовываться мозаика людей, характеров, судеб, знакомств, впечатлений, воспоминаний, портретов, силуэтов, контуров, идей, мазков — пестрая панорама, сложные пересечения. Не знаю, сумею ли я передать хаотический разброс, броуновское движение герасимовских рассказов, в которых рядом оказывались близкий ему человек и обрывок чужой биографии, беглая зарисовка и законченная новелла.

— ...А зачем мне его описывать, академика Александрова? Это реальное лицо, весьма примечательный человек. Каким он выглядит, таким и предстанет перед зрителями. Мне бы только застать его в Новосибирском академгородке, когда приедем туда на съемку. И снять, как в сценарии, где диалогом лишь обозначено его участие,— в неофициальном, живом, подвластном ему разговоре...— это из рассказов о людях Сибири, о тех, кто появится на экране, буквально выхваченный из жизни, кого приводит в фильм не прихотливый творческий вымысел, а желание художника дать непосредственную картину действительности. Словом, это герои, которые, так сказать, сами себе и прототипы.

— ...Слушайте, вы замечаете, как крепко эти девчонки держат нас в плену? В столовых, в почтовых отделениях, в окошечках касс, у входов и выходов — всюду они, просто поразительно. И как преисполнены важности, как медлительны и неприступны. И какие смешные. Захожу в обувной магазин — стоит девица с высокой, котлом, прической, неподвижная, смотрит прямо перед собой, видеть никого не желает. Спрашиваю: «Есть сапожный крем?» Головы не повернула, процедила в пространство: «Только вас дожидается». Ну! Валя Королькова, готовенькая, кричи: «Мотор!» и снимай...— это о том, как появилась в «Журналисте» актриса Валентина Теличкина. Обе Вали перекочевывают в новый фильм, расстаться с ними Герасимов не захотел.

— ...Сидел в вагоне-ресторане, слушал громкий разговор за соседним столиком и тут же записывал его в точности...—это об эпизодической роли «стриженого парня», исполнителя на эту роль нет. Надо еще найти такого, который сумеет из бытовой зарисовки сделать полнокровный образ. «Стриженый» — примета не случайная, но вместе с тем вряд ли обязательная: парень пока облика не имеет.

— ...Коновалов выдуман. И выдуман плохо — сплошная реминисценция. Придется на съемках многое переделывать, дорабатывать роль в совместных поисках с актером... — а на эту роль актер есть, студент вгиковской мастерской Герасимова. Здесь, значит, найден исполнитель, способный, по мнению профессора Герасимова, претворить неудачный умозрительный набросок писателя Герасимова в полноценный образ. И, значит, облик этот персонаж имеет. Но самокритичному автору представляется искусственным поведение его героя.

— ...Ткаченко со всеми его повадками и речевыми особенностями целиком списан с...— Сергей Аполлинарьевич называет еще одного своего студента. В работе Герасимова давно уже стало традицией снимать студентов своей учебной мастерской, учить их на практике. Но не только за традицию он держится: знает своих питомцев, видит в них черты нынешнего поколения молодежи, именно это и хочет показать на экране. Вот по всем этим причинам в сценарии «У озера» немало ролей написано прямо на студентов герасимовской мастерской, они же будут играть в фильме. Вспоминая прежние выпуски, сравнивая, Герасимов-педагог говорит о своих нынешних учениках: «Молодогвардейцы? Кое-кто напоминает. Посмотрим еще. Пока что они, знаете ли, интеллектуалы».

—...Как все это зашевелилось, завязалось? Ну, знаете, это не всегда осознается. Впрочем, первое побуждение я помню отлично. Это было на съемках «Журналиста». Снимали мы на Урале, на моей родине. Как-то случилось, что товарищи мои были чем-то заняты, и я один поехал на выбор натуры — на озеро Чебаркуль, в родные места. Я все узнавал там, нашел даже камень на берегу — большущий камень с глубокой выемкой, куда мы, мальчишки, прятали одежонку, когда прибегали на озеро купаться. Как будто ничего не изменилось, удивительное чувство. Показалось даже: вот сейчас побегу домой, а там родные... И всех я вижу, все рядом — такое зримое, осязаемое было воспоминание. Да-да-да-да... А потом присмотрелся — сколько вокруг переменилось! Подумал тогда: наверное, интересно поставить такой фильм — не впрямую о себе и своих близких, это было бы нескромной затеей, мемуарным кинематографом,— а о каком-то человеке, который спустя много лет приезжает сюда, на родину, и словно в срезе его жизни возникает живое прошлое и видна глубина перемен. Сюжет не нов, но что-то новое мне тогда представлялось. Написал домой письмо: следующая картина будет называться «У озера»— решено... Ну, тут закружила работа, отодвинулся замысел. Потом начались эти публикации — статьи о Байкале. Меня привлекли к этому делу, а я деревенского воспитания человек, не «дачник», злюсь, когда вижу бесцеремонное отношение к природе, бесстыдно прикрытое вздорными деляческими аргументами... Нет, заметьте, никаких умилительных чувств заповедная красота у меня не вызывает. На земле надо быть хозяином, поля надо косить, заводы строить. Глупо становиться поперек промышленного развития Сибири, ничего такого у меня и в мыслях не было. Напротив, когда на родине, на Урале, я видел сегодняшний индустриальный размах — это меня радовало. В общем, почувствовал я, что надо бы в этом как-то разобраться, найти гармонию, что ли. Да-да-да-да... Поехал в Сибирь, на Байкал, много поездил, встреч было много. Слушайте, там же удивительные люди! Вы не были в Сибири? Ну, дорогой мой, напрасно... Так вот, стало быть, очень все там похоже на родные мои места, люди похожи, даже говор тот же, чувствуется сходство былого уклада жизни, все такое крепкое, не мелочное. И новое, что входит в жизнь, сходно и в главном и в деталях. И что-то родное я опять почувствовал. И как-то исподволь оформлялся новый замысел. Не знаю, что подтолкнуло. Может быть, даже то, что держалось как название и было реальностью: тут озеро и там озеро — ведь не в размерах суть... Вот так, стало быть...— Этот рассказ Сергея Аполлинарьевича о зарождении замысла, о первых его трансформациях я услышал несколько позже, чем рассказы о прототипах главных героев фильма. Иду на произвольное повествовательное смещение, потому что без этой истории нельзя понять, насколько герасимовскими являются основные герои будущей картины.

Черных... О нем я уже кое-что знал. Во время читки диалога в «кабинете начальника строительства» режиссер сказал, что выбрал Шукшина на эту роль, потому что похож он на молодого Фадеева, и в тексте роли заложены фадеевские фразы. Это еще не значило, что прямым прототипом образа Черных послужил Фадеев, с которым Герасимова связывали долгие годы дружбы. Ведь в образе героя фильма полно воссоздать личность Александра Фадеева невозможно, да вряд ли нужно, и, судя по сценарию, автор такой попытки не предпринимал.

И все-таки, утверждал Сергей Аполлинарьевич, именно Фадеев реальный прототип задуманного образа. Не только потому, что так и хочется пронизать речь героя фадеевской мудростью и лукавством (это стало более приметно позднее, на съемках, нежели по сценарию: в процессе сценического воплощения текст роли су-

щественно менялся). И даже не потому, что Черных наделяется фадеевски крупным масштабом мысли. Все это следствия, причина в ином. Герасимов обращается к образу Фадеева, как к дружеской поддержке. Есть здесь что-то глубоко личное: вместе, как много раз бывало, поразмышлять о прожитом, пристально разобраться в сегодняшнем, придирчиво поспорить.

Ориентация на прототип была откровенной и наиболее значимой, когда вставала необходимость углубить драматургию. Приведу один пример из нескольких, свидетелем которых я был.

...Мы стояли у входа в павильон, курили. Сейчас кончится короткий перерыв — снимут наконец-то диалог Лены и Черных. Сергей Аполлинарьевич вспоминал беседы и споры с Фадеевым и вдруг сказал: «Брезжит передо мной одна сценка, надо бы ее записать — спор между Черных и эксплуатационником Ивановым, здесь же, в кабинете, до прихода Лены». Он тут же импровизировал текст: «Иванов скажет: «Ну, до каких пор это будет продолжаться? Гамлет, понимаете... Решение есть — действуйте, стройте! Хотите, чтобы я был плохим, а вы хорошим? Пожалуйста...» А Черных ответит что-нибудь такое, знаете, по-фадеевски: «Мне не с вами разбираться надо, мне в себе надо разобраться...»

Потом Герасимов забраковал эту реплику героя, и я несколько раз слышал от него другие варианты все еще не записанной сценки. Однажды, месяца через два после первого упоминания, Сергей Аполлинарьевич сказал: «Записал, стало быть. Начерно, разумеется. Но теперь уж действительно по-фадеевски. Иванов скажет: «Попроще надо!» А Черных ответит: «Попроще, ага... Это хорошо — попроще... Сейчас хорошо — потом худо будет...» Мысль, лишь отчасти выраженная этой репликой, связана с важнейшей проблемой фильма — с его антипрагматистской направленностью: сегодня хорошо то, что не обернется бедой завтра, нельзя жить без проекции в будущее. Это тема долга — нравственная тема. И решает ее Герасимов, ориентируясь на ту меру ответственности, которую считает образцовой для художника,— фадеевскую.

Лена Бармина... О том, что за нею, Герасимов говорил доверительно: это личное, сокровенное. Но я должен — пусть кратко, опуская не воплощаемые в героине подробности,— рассказать о прототипе Лены. Иначе образ главной и любимой автором героини может показаться игрой воображения, в лучшем случае — Галатеей.

Живая — значит, непридуманная в чем-то главном, в характере, например? Увиденная в жизни? Да, она жила, он ее знал, любил. Верит, что — вот такая — есть где-то, только ему не повстречалась, героиня списана с нее. Характер Лены — это характер Марьяны, покойной двоюродной сестры Герасимова. Удивительным человеком она была, удивительна ее судьба. Достаточно сказать, что вступила она в партию большевиков шестнадцати лет. «Душа Байкала» — не о ней было сказано. Но все, чем одухотворена наша жизнь, воплощено было в ней.

Марьяна Герасимова, как понял я по воспоминаниям Сергея Аполлинарьевича, обладала характером людей ленинской гвардии. И, как завещание, ее характер наследует юная Лена Бармина: бескомпромиссность как главную черту, чистоту помыслов и чувств, высочайшую требовательность к себе и к людям, стойкость, активность. И женственность — не беззащитность, а гордость женщины, ее силу... Я точно знаю, вижу на съемках, в просмотровом зале, с какой бережностью и ответственностью стремится режиссер воплотить самый дорогой для него образ. И, конечно же, тревожится: выйдет, не выйдет, вытянет ли Наташа?— если б можно было все рассчитать...

Находит ли Герасимов опору в нынешних молодых? В общем, да. Хотя не возьмется назвать кого-то персонально. Ссылается на нынешних, как на прообраз, но говорит при этом о признаках, прису-

Художник Петр Галаджев. Из эскизов к фильму «У озера»

щих поколению, каким он его видит: рвущиеся постичь все и вся, не приемлющие «усредненный опыт», ведущий к привычке. Он вспоминает свою ироническую фразу из «Журналиста»: «Каждое поколение стремится совершенствовать мир на основе собственных несовершенств». И полагает, что нынешняя молодежь способна самокритично оценить собственные несовершенства. А Лену Бармину — в этом ее исключительность — по доброй авторской воле освобождает от несовершенств. Облегчает при этом образ? Не думаю. Но не знаю пока, не видел еще, какими средствами будет он воплощать образ Лены. А задача тут понятная: утвердить идеал — вот и все.

Александр Александрович Бармин... Герасимов говорит: «От Лены пошел образ отца». Обратным ходом, так сказать,— в этом есть нечто умозрительное. Пожалуй, и в отправной точке умозрительным было желание показать вот такую семью: отец и дочь, дружные и близкие, как брат и сестра. Но разве умозрительное — это всегда плохо? Кроме того, у автора есть и такой аргумент: мы вечно рисуем материнскую заботу — пора бы показать и заботливого отца. Придуманную конструкцию Сергей Аполлинарьевич подкрепляет житейскими примерами: какие-то детали рисовал с натуры, называл мне семьи, похожие на Барминых.

Однако если говорить не о Бармине-отце, а о Бармине-ученом, то срисован он со знаменитого байкаловеда Михаила Михайловича Кожова. Герасимов познакомился с Кожовым там, в Сибири, они долго беседовали. И сценарист старался в образе своего героя воспроизвести убежденность, страстность Кожова, его неколебимое упорство в стремлении защитить чудо природы — уникальный Байкал, заботу всей его жизни.

Я не видел на пробах Олега Петровича Жакова, исполнителя этой роли. Герасимов рассказал, что не искал актера, внешне напоминающего реальный прототип. Остановил свой выбор на Жакове еще тогда, когда писал сценарий. Почему? Три довода. Во-первых, по его мнению, Жакову близка роль — чувствует, знает, пристрастно любит природу, это, понятно, немаловажное обстоятельство. Во-вторых, давно хочется вместе поработать — не встречались на площадке со съемок фильма «Семеро смелых». И третье: сколько ролей сыграл Жаков — искренности ничуть не утратил, актерских штампов не приобрел.

Последний аргумент — заповедь: в картине, стилистика которой исходит из принципа достоверного изображения подлинных событий, любые актерские эффекты нетерпимы — чужеродны.

●

Я назвал кинопробы сказкой — открещиваюсь: это образное определение, надуманное и недостаточное. Пробы — это условия лабораторной изоляции. Не виден выход в практику, нет среды, атмосферы. Рассказы Герасимова весьма существенно дополняли мои фрагментарные наблюдения. Но клонились они к обдуманному, им решенному. И в этом смысле были уже историей — тем, что в большей или меньшей степени уже позади. Не хватало географии замысла — белое пятно на карте наблюдателя: почему Сибирь? почему Байкал? какие насущные вопросы нашей сегодняшней жизни потребовали такого выхода в родные просторы? под стать ли замысел художника реальным огромным проблемам действительности?..

На стене комнаты, занимаемой съемочной группой, висела карта байкальских мореходов — изрезанная береговая полоса, заливы, проливы, течения, розы ветров. Красиво — розы ветров, их там несколько, целый розарий. Рядом был прикреплен отпечатанный на машинке список членов группы — график: напротив фамилий даты «отбытия», одни едут поездом, другие летят — экспедиция. Меня в списке нет, но я еду. Интересно, откуда дуют байкальские ветры?..

Муза кино никогда не носила у нас хитона и котурнов. Она пришла к нам в будничной одежде защитников революции. Мы встречаемся с ней не в торжественной обстановке вернисажей, не в тишине музеев и блеске концертных залов, а запросто, ежедневно.

Герои лучших фильмов приходили к нам не как вымышленные персонажи, а как живые наши современники, как близкие и надежные друзья, единые в своей чистоте и убежденности. Приходили и оставались навсегда, становились образцами, на которые равнялся народ.

Редакция попросила кинозрителей — людей разных профессий — рассказать о том, как кино входило в их жизнь, как формировало мировоззрение, характер, какое место в их духовном мире занимает оно сейчас.

Ниже мы печатаем эти высказывания.

Нам фильмы „строить и жить помогают“

С. А. Антонов, рабочий завода имени Владимира Ильича,
Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета СССР

Мы с советским кинематографом — почти ровесники. Году так в восемнадцатом-девятнадцатом с отцовских колен смотрел я первый свой фильм, не ведая, что нахожусь, как говорится, «у колыбели» важнейшего из искусств. Потом мы, мальчишки, возможность увидеть происходящее на экране воспринимали только как проявление безграничной доброты киномеханика, за небольшую плату пропускавшего нас за деревянный забор заводского клуба... На первых порах не понимал я слов отца: «Кино, сын, большой учитель, оно тебе жить поможет...» Проходили годы. Я стал «заражаться» самоотверженностью «красных дьяволят», понял пафос убежденности в правоте своего дела матросов-потемкинцев. Сын рабочего, я чувствовал особую близость, даже нежность к слободским рабочим из «Матери»...

Кино стало «моим» искусством. Дома, на работе часто заходит разговор о любимых фильмах, любимых героях, но я думаю что слово «любимый» не может точно определить истинных достоинств кинопроизведения. Я ставлю вопрос по-другому: какая из виденных мною картин наиболее правдиво отобразила действительность, затронула волнующие каждого проблемы, доставила мне радость, заставила вернуться к ней вновь... Наиболее удачным с этой точки зрения представляется мне фильм «Большая семья». Его герой — рабочий класс. Здесь я разглядел частичку самого себя, узнал черты своих товарищей. Невольно сравниваю судьбу рабочей династии Журбиных со своей, антоновской династией, которой вот уже двести лет, со многими судьбами «ильичевцев». Именно в этой узнаваемости секрет заразительности фильма, в котором отлично играют Сергей Лукьянов, Борис Андреев, Алексей Баталов. Вспоминаю старика Журбина, и перед глазами встает образ отца, который, шестьдесят семь лет проработав токарем на нашем заводе, больше всего в жизни, подобно Журбину, боялся дня, когда не сможет стать к станку...

Часто приходится сожалеть о том, что кинематограф оказывается внимательным к мелочам, частностям, а главное, существенное, значительное как бы обходит стороной. А жизнь подсказывает множество серьезных конфликтов, проблем. Разговор этот долгий и когда-нибудь к нему можно вернуться, но сейчас упомяну хотя бы одно — характер отношений, складывающихся между опытным рабочим и инженером. Последний предоставляет

первичные чертежи какого-либо агрегата. Мастер их реализует, воплощает в конкретные формы конкретного материала. Сравним результат работы с замыслом — нередко увидим большую разницу. Рабочий сегодня — это творец, оснащенный большими знаниями, теоретической мыслью. Вот вам вполне локальный производственный штрих. Но в подобном эпизоде участвуют люди, и мне, зрителю, с помощью кинематографистов очень бы хотелось заглянуть к ним в душу...

Мы не обделены лентами о людях так называемых романтических профессий — геологах, топографах, землепроходцах, тех, чья жизнь протекает в условиях — ну, назову так — необычных. А рабочий у станка, производственник, чья биография как бы лишена внешних эффектов, почему он оказывается вне сферы внимания кинохудожников? Или о нем рассказать нечего? Есть что! Надо лишь знать его душу, его мир, его трудности, идеалы, его скромную крепкую натуру, и тогда, честное слово, появятся и сюжеты захватывающие, и достойные предмета выразительные средства. Чтобы историк кино, изучающий в будущем связь нашего нынешнего кинематографа с действительностью, не задал недоуменного вопроса: а где же рабочий класс? Ведь именно он, как известно, держит на своих плечах время...

Я прекрасно понимаю, что это очень сложно — уловить «аромат» производства, создать образ, которым не просто все восхищались бы, но и такой, в котором рабочий узнал бы самого себя, правдивый образ труженика, без прикрас, без барабанного боя... Да, трудно. Тем более трудно найти наиболее верный путь передать зрителю наши думы и стремления, но надо ведь!.. Я не хочу этим сказать, что таких фильмов совсем нет. Есть, конечно, это и упомянутая «Большая семья», и «Битва в пути», и «Весна на Заречной улице», и «Высота». Очень нужны нам подобные фильмы. Они, как песня, «строить и жить помогают»...

Часть нашей жизни

Владимир Парахневич, Герой Советского Союза, заслуженный учитель БССР

В какой-то мере труд художника можно сравнить с трудом крестьянина. Если посев хороший, то урожай вознаграждает сторицей.

Правда, зерно, чтобы взойти, должно еще попасть в хорошую почву. В этой связи я вспоминаю наше довоенное поколение. Всей жизнью мы были подготовлены к восприятию фильма «Чапаев». Я и мои сверстники смотрели картину о легендарном герое гражданской войны взахлеб, по нескольку раз.

А трилогия о Максиме!

Как мы жалели, что времена революционных и военных подвигов миновали. А ведь впереди нас ждали не меньшие испытания! И я глубоко убежден, что мы выстояли в Великую Отечественную войну, победили врага еще и потому, что воспитаны были на «Чапаеве», «Щорсе», «Максиме», «Мы из Кронштадта». В те грозные дни, когда передо мной стояла задача силами партизанской группы всего лишь в пять человек разгромить вдесятеро превосходящий нас людским составом полицейский гарнизон, я часто вспоминал чапаевское умение анализировать, тактически угадывать пути к победе.

Но история движется вперед. И нынешнее поколение молодежи смотрит уже фильмы о нас и завидует нам. Нам, бывшим партизанам, конечно, лестно, что история партизанской войны изучается многими кинематографистами. И особенно приятно,

что одними из первых эту тему начали осваивать кинематографисты Белоруссии. «Константин Заслонов» — очень хороший фильм. В этой картине мы впервые посмотрели на себя со стороны.

Но как это ни странно, наиболее близок мне как бывшему партизану фильм «Звезда» по роману Э. Казакевича. Герои этой картины очень похожи на ребят из моей партизанской группы.

У меня были такие же замечательные бойцы, и такие же опасности подстерегали нас, и так же очень большой ценой приходилось вырывать у врага победу.

Я побывал примерно в семидесяти боях. Опасностей было много. Случались моменты, когда казалось, что смерть уже близка.

Так, после одной из боевых операций из семнадцати человек в живых осталось только шесть. Видя безвыходность положения, мы все решили погибнуть в бою. И вот здесь-то за несколько секунд до боя передо мной пронеслась вся жизнь. До этого случая я бы не поверил, что такое может быть с человеком.

Жаль, что некоторые виденные мною фильмы о партизанах часто поверхностны, не очень глубоки. И я думаю, что это происходит оттого, что наши кинематографисты не так часто встречаются с непосредственными участниками событий. Хотелось бы, чтобы и партизанские фильмы были наполнены не только стремительным действием, но и мыслями, рассуждениями, острыми психологическими и социальными конфликтами.

Наши кинематографисты пытаются создать монументальные батальные картины партизанской войны. Это, конечно, нужно и важно. Но наряду с такими широкими полотнами не мешало бы сделать фильм о небольшой боевой группе, где бы каждый человек был, как на ладони. Ведь, в сущности, весь партизанский фронт состоял из боевых групп. И я думаю, что в таком фильме через малое можно было бы показать и великое.

Я столько внимания уделяю военной тематике, что можно подумать, будто я личность воинственная. Как раз напротив, я человек мирного склада. Перед самой войной окончил университет и собирался стать учителем. И не моя вина, что мел и указку пришлось сменить на автомат и мины. Но как только выгнали непрошеных гостей с нашей земли, я сменил оружие на математические таблицы.

Сейчас для меня, учителя, помощь кинематографа необходима.

Такие фильмы, как «Три дня Виктора Чернышева», «Доживем до понедельника», оказывают нам, воспитателям, большую помощь. Как важно дать возможность человеку посмотреть на себя со стороны.

Окно в огромный мир

Турсуной Ахунова, **Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета СССР**

Когда это было?.. Конец сороковых... Я еще маленькая девочка... Время не слишком легкое и сытное, даже вблизи от «города хлебного». Приходилось много работать в поле — скидок на возраст у нас, хлопкоробов, делать не принято. И лишь по вечерам, наработавшись за день до свинцовой усталости, наскоро готовились мы к завтрашним школьным занятиям...

Однажды под вечер в окошко нашего маленького домика постучали. «Турсуной! Скорее, кино привезли!» — узнала я голос старшей подружки. И вот мы, тесно прижавшись друг к другу, на самом краешке еще хранящей тепло раскаленного зноя скамейке нашего колхозного летнего клуба, буквально впиваемся глазами в большой кусок белого полотна, на котором разворачиваются героические

события. Охваченный пламенем советский самолет, пробирающийся сквозь сугробы раненый летчик — события вчерашнего дня страны, отгремевшей недавно войны: «Повесть о настоящем человеке». И потом я смотрела эту картину с не меньшим волнением, чем на этом первом в моей жизни киносеансе.

Каждый вечер, возвращаясь домой, я нахожу в моем почтовом ящике довольно объемистую пачку корреспонденции. Быстро пробегаю глазами письма и газеты, а журналы по вопросам искусства и культуры откладываю до времени — выпадет свободный вечер, прочту внимательнее, с карандашом в руках. Нередко на страницах этих журналов нахожу жалобы кинематографистов на то, что какая-либо новая кинокартина проходит по экранам незамеченной, не собирает должного количества зрителей. Немало критических замечаний на слабую связь современного кинематографа с жизнью. Читаю и думаю: и вправду, хорошо бы пригласить к нам в колхоз имени Кирова мастеров кино со своими новыми произведениями. Мне кажется, все остались бы довольны такой встречей. Зритель у нас замечательный — доброжелательный, отзывчивый и... строгий,— думаю я, вспоминая односельчан.

Да и принять гостей мы сможем по достоинству. Наш летний клуб достаточно уютен и вместителен. А совсем скоро его заменит новый, капитальный, широкоэкранный колхозный кинотеатр. Так что — милости просим, товарищи кинематографисты, к нам, в Янгиюльский район.

Бывая в Москве на сессиях Верховного Совета и по другим делам, всякий раз стараюсь попасть на кинопремьеру. Но, просматривая репертуарные списки московских кинотеатров, прежде всего ищу с надеждой: не идет ли где мой любимый фильм... А их, любимых, у меня несколько. «Светлый путь», например. Ну, кажется, знаю весь фильм наизусть, и все-таки при любой возможности смотрю его еще и еще. Может быть, потому, что судьба его героини очень уж сродни моей собственной. Как и судьба Александры Соколовой из фильма «Член правительства». «Ой боюсь, боюсь отстану»,— напевает в «Светлом пути» героиня Любови Орловой. И я, может быть, больше других могу ее понять.

Очень жаль, что не часто эти мои любимые картины возвращаются на экран. Я хочу посоветовать всей нашей молодежи обязательно, как по учебной программе, посмотреть такие фильмы. Я бы даже взялась помочь составить эту «обязательную программу». И непременно включила бы туда кинофильм последних лет «Председатель», добрый и серьезный. Этот фильм воспитывает чувство привязанности и любви к своей земле, вселяет уважение к труду современного землепашца.

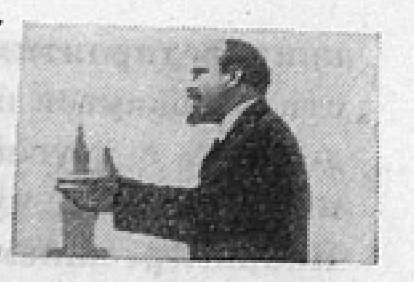
У меня самой растет четверо детей. И как мать я очень бы хотела, чтобы они с ранних лет взяли в спутники жизни героев наших лучших кинолент.

Недавно иду по нашей улице и вижу: мальчишки играют в какую-то свою воинственную игру. Спорят, кому быть советским разведчиком Александром Беловым. Это значит, на днях в колхоз привозили фильм «Щит и меч». И как сразу этот фильм стал героем мальчишеских игр. А ведь месяц-полтора назад они вовсю играли в Фантомаса...

Это еще и еще раз говорит о том, что советский зритель от мала до велика любит наш кинематограф, ждет от него новых картин, в которых живут и действуют подлинные герои наших дней.

Начало пути

К 50-летию Ленинского декрета о кино



Пятьдесят лет прошло с того августовского дня, когда Владимир Ильич Ленин подписал декрет, знаменующий собою начало советского кино. Декрет этот явился заметным событием в биографии страны, этапной вехой в становлении многонациональной социалистической культуры.

В наше время, время гигантского ускорения всех общественных процессов, когда искусство едва поспевает за динамическими изменениями жизни, те полвека, что отделяют нас от момента рождения советского кино, предстают как огромная историческая дистанция, как целая эпоха. Много важнейших революционных перемен произошло в экранном искусстве страны социализма за истекшие десятилетия, но по-прежнему в основе всех его успехов лежат идеи Ленина, его великое революционное усилие, вдохновенно и благодарно претворяемое в практику искусства кинематографистами всех поколений.

Изучение мыслей В. И. Ленина о кино представляет для нас особый, непреходящий интерес. Все пристальнее, все внимательнее вглядываемся мы и в те первые шаги, которые партия, молодая Советская власть предпринимали для осуществления ленинской программы строительства социалистической кинематографии. Ее рождение произошло в начальные годы революции, когда Ленин непосредственно руководил первым в мире социалистическим государством Советов. Этим годам и посвящена наша документальная публикация, непосредственно связанная со знаменитым ленинским декретом «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата Просвещения» от 27 августа 1919 года.

В монографиях по истории кино, учебниках и сборниках полный текст декрета приводился много раз. Но наши историки, критики и киноведы еще редко обращаются к первым его публикациям в газетах и журналах 1919 года. А между тем, когда вчитываешься в пожелтевшие страницы газет и журналов тех лет, видишь ленинский государственный акт по кино на широком, неповторимом историческом фоне, в ряду других глубочайших социалистических преобразований, происходивших в самые тяжелые месяцы «военного коммунизма». Вглядываясь в потускневший от времени шрифт «Известий» девятнадцатого года, где впервые был напечатан декрет, мы ощущаем биение пульса той поры. Конец августа... Едва отброшены за Урал полчища Колчака, а уже наступают с юга деникинские орды; полки Юденича в опасной близости от красного Питера. Голодно... В одном из номеров газеты рекомендуется ни в коем случае не выливать воду, в которой варилась картошка,— ее можно пить, она содержит питательные вещества...

Вот в каких условиях делал свои первые шаги наш кинематограф. Тем ценнее и значительнее каждое свидетельство его участия в битвах Октября и гражданской войны.

Не сразу, не в один день молодое государство Советов приняло на себя всю полноту ответственности за экранное искусство: не было опыта, не было специалистов, способных пустить в ход тонкий механизм производства и проката фильмов. Поэтому после Октября социалистические отношения в кинематографе прокладывали себе дорогу постепенно. Провозвестником национализации стал рабочий контроль на

кинопредприятиях. Цель рабочего контроля была двоякой: с одной стороны, не допустить локаутов и попыток предпринимателей переправить киноимущество к белогвардейцам, с другой — оградить экран от проникновения порнографии и антисоветчины. «Десятая муза» рассматривалась как орудие приобщения рабочих к культуре. Например, кинематографическая комиссия при Московском Совете прямо декларировала, что задачей рабочего контроля является сохранение и регулирование кинематографа в целях поднятия его культурно-просветительного и воспитательного значения для пролетарских масс (документы № 1, 9).

Молодые советские киноучреждения еще за год до национализации делают первые попытки ограничить, упорядочить стихию капиталистического кинорынка, изъять из проката наиболее вредные ленты (документ № 7), наладить собственное производство. Многие мастера дореволюционного экрана начинают сотрудничать с рабоче-крестьянской властью, постепенно переходят от недоверчивого выжидания к активной работе в советских кинокомитетах. Этому содействуют видные большевики, талантливые руководители новой культуры А. В. Луначарский, Н. К. Крупская, М. Ф. Андреева, Д. И. Лещенко, Н. Ф. Преображенский.

Показательна, например, судьба старейшего русского оператора Петра Новицкого. Он много лет отдал французской фирме Гомон. А после того как парижские хозяева свернули свои дела в Советской России, Новицкий начал снимать революционные события сам, по собственной инициативе. Честный русский художник, он одним из первых приходит работать в Московский кинокомитет, в это, по его собственным словам, «учреждение чисто демократического характера» (документ № 21). Лентой Новицкого «Разоружение анархистов» в апреле 1918 года, по существу, началось советское кинопроизводство.

Пионерами нового экранного искусства стали после Октября писатели А. Серафимович и А. Толстой, журналист М. Кольцов, режиссеры Д. Вертов, В. Гардин, Ю. Желябужский, А. Разумный, операторы А. Винклер, Н. Григор, С. Забазлаев, А. Левицкий, Э. Тиссэ и многие другие художники, чьи имена займут почетное место на страницах истории советской культуры 20—30-х годов.

Публикуемые нами документы несколько подробнее, чем об игровых фильмах, рассказывают о производстве и прокате хроникальных лент, и это не случайность. Именно хроникой в основном и определялось лицо раннего советского кино. Экранная газета в стране, где каждые двое из трех жителей были неграмотны, заменяла чтение, становилась важнейшим агитационно-пропагандистским средством. Хроника, как бы переносящая зрителя во все концы страны, знакомящая со всеми главными событиями, воспринималась в «медвежьих углах» России как чудо. В отчетах о киносеансах в деревнях газеты тех лет писали о том, как крестьяне-бородачи старались заглянуть за полотно экрана, стремясь постичь загадку кинопроекции.

«Кино в деревне не менее важно, чем книга»,— отмечал В. И. Ленин. И когда скромная заметка из «Красной газеты» начала двадцатых годов (документ № 18) называет кино на селе новым могучим средством агитации и пропагандирует опыт кинопередвижек, то нетрудно понять, сколь глубоко уже тогда ленинская мысль проникла в жизнь и быт нашего кинематографа.

Большой популярностью пользовались и первые агитфильмы, положившие начало советскому игровому кино. Простые, доходчивые и остроумные, агитки гражданской войны были сродни знаменитым «Окнам РОСТА» В. Маяковского и М. Черемных. Объявление в «Правде» о конкурсе на лучший сценарий фильма, призывающего Россию и Украину к борьбе с польской шляхтой (документ № 15),— характерная чер-

точка времени. В электротеатрах рабочих окраин, госпиталях, вагонах агитпоездов, на городских площадях и в сельских клубах агитка была желанной гостьей...

Советское экранное искусство рождалось как многонациональное.

С самых первых дней существования социалистических республик кино стало важнейшей частью их культуры. Так, в начале 1919 года на экраны вышел одночастевый документальный фильм «Советская Латвия», посвященный освобождению от германских оккупантов Двинска и Риги и созданию суверенного советского государства в Прибалтике.

Тогда же, в январе девятнадцатого года, при отделе искусств Наркомпроса УССР возникает Всеукраинский кинематографический комитет. А уже весной его филиалы создаются в Харькове, Екатеринославе, Одессе и других городах.

Киев становится третьим по счету (после Москвы и Петрограда) городом, где снимаются фильмы. В короткий промежуток времени — между разгромом петлюровцев и боями с «добровольческой» армией — здесь налаживается выпуск «Живого журнала», который, несомненно, был первенцем советской украинской кинопериодики. Отдельные номера «Живого журнала» по разнообразию материала и метражу не уступали московской и петроградской хронике.

Начало двадцатых годов — время рождения социалистической кинематографии в Закавказье. Вслед за работами Госкинпрома Грузии, среди которых самая известная — «Красные дьяволята» (режиссер И. Перестиани), выходят первые фильмы советского Азербайджана. Как свидетельствует краткий обзор деятельности 1-й Госкинофабрики АзССР (документ № 20), к 1923 году азербайджанские кинематографисты полным ходом снимают хронику и приступают к постановке художественных картин.

Советское кино развивалось и крепло. Уже в первые годы своего становления оно обнаруживает высокую коммунистическую партийность, народность, пролетарский интернационализм — коренные свойства, принесшие советскому искусству мировую славу...

Через два с половиной года после национализации кинематографа В. И. Ленин дал научное определение кино как самого важного из всех искусств. Эта формула шла от самой жизни. В ней, несомненно, был обобщен весь опыт экранного искусства того времени и прежде всего опыт советской кинематографии, накопленный в годы гражданской войны и первые месяцы восстановительного периода.

К фильмам, документам и мемуарным свидетельствам той героической поры всегда будут обращаться те, кому дорого наше кино, кто черпает материал для размышлений в его славной пятидесятилетней истории.

●

Предлагаемая вниманию читателей публикация охватывает период с 1918 по 1923 год и, естественно, не претендует на полноту.

Первый ее раздел составлен из высказываний видных деятелей РКП(б) и других коммунистических партий, посвященных осмыслению роли кино в революции. В 1923 году, когда экранное искусство Советской страны делало свои первые шаги, журнал «Пролеткино» по инициативе известного киноведа Н. А. Лебедева обратился к ряду видных партийных и советских работников, к членам Исполкома Коминтерна, к многим известным общественным деятелям с анкетой, в которой был всего один вопрос — «Что должно дать кино?»

Нетрудно убедиться в том, что многие мысли, высказанные в ответ на этот вопрос («Пролеткино», 1923, № 1—2; 1924, № 1), столь же актуальны теперь, как и четыре с половиной десятилетия тому назад.

Второй раздел сложился из ранних советских государственных актов по кино: декретов, обязательных постановлений, распоряжений. Эти документы служат драгоценными памятниками борьбы РКП(б) и Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов за овладение экраном.

Третий раздел включает в себя газетные сообщения тех лет — главным образом о съемках и прокате фильмов.

Наконец, четвертый раздел нашей подборки состоит в основном из личных документов хроникеров, которые начинали советское кино. Мандаты операторов дают представление о географии и тематике съемок периода гражданской войны и первых лет восстановительного периода, о тех условиях, в которых приходилось работать кинопублицистам.

В отдельных случаях документы снабжены редакционными заголовками. В пределах каждого раздела документы расположены в хронологической последовательности. В разделах втором—четвертом они идут в сквозной нумерации. Некоторые документы печатаются с сокращениями. Написание названий советских учреждений в тексте документов не унифицировано, а сохранено таким, как в подлинниках. Публикация разделов второго — четвертого подготовлена кандидатом исторических наук В. С. Листовым.

Раздел первый

Ответы на анкету журнала «Пролеткино»

М. И. Калинин, председатель ЦИК СССР:

Приветствую организацию «Пролетарского кино». Оно должно послужить средством массового распространения научных и технических знаний среди крестьян и рабочих и быть могучим средством по распространению просвещения и укреплению политического воспитания масс.

В. В. Куйбышев, председатель ЦКК и нарком РКИ:

Кино в капиталистических государствах является одним из могущественнейших средств одурманивания народных масс. «Пролеткино», если оно войдет в быт рабочего класса, станет повседневным и потому наиболее действительно действующим орудием освобождения пролетариата.

А. В. Луначарский, нарком просвещения:

Владимир Ильич несколько раз мне указывал на то, что из всех областей искусств наибольшее государственное значение в настоящий момент может и должно иметь кино.

Это могущественнейшее орудие научной пропаганды и сильнейшая — действующая прямо на воображение и чувства — агитация.

До сих пор кино либо просто бессодержательно, либо служит враждебным пролетариату классам. Лишь очень немногое в буржуазном производстве приемлемо, а желательным, кроме нескольких научных фильм, почти ничто из этого производства не является.

Пролетариат необходимо должен овладеть этим оружием. Государству и областным советским властям еще не удалось в достаточной мере выполнить эту задачу.

Можно только приветствовать, что за нее берется профессионально, кооперативно и партийно организованный пролетариат через свой аппарат — «Пролеткино».

А. Лозовский, генеральный секретарь Профинтерна:

«Пролеткино» должно дать картину настоящей жизни и борьбы угнетенного человечества.

К нам, в Россию, несмотря на рогатки, проникает много кинематографической дряни и старья...

Кино должен быть занимателен и живой. К черту мещанские слезливые драмы, делающие 80 000 верст вокруг юбки! К дьяволу декадентские и интеллигентские выкрутасы, вроде «Страны Солнцевеющей».

Надо давать жизнь такой, какова она есть, и тогда кино будет действительно орудием просвещения масс.

О. В. Куусинен, секретарь ИККИ:

Первой виденной мною пролетарской кинолентой был «Комбриг Иванов». Эта фильма была многообещающим началом. И как бы исполнением обещания явилась «Борьба за «Ультиматум». Это просто замечательно.

Это именно то, что нам нужно, в чем уже давно нуждалось революционное рабочее движение. Это наш первый хорошо снаряженный «Ультиматум» в области пролетарской кинопропаганды. Такой боевик-аэроплан, как эта фильма, может отважно двинуться на борьбу в широкий свет, даже против американского капиталистического кино-флота. Иметь бы нам только возможно скорей целую эскадрилью таких боевиков-аэропланов!

Пусть Пролеткино с напряженнейшей энергией продолжает работать над созданием такой эскадрильи! Коммунистическая партия должна поддержать борьбу за пролетарское кино! Без борьбы дело не обойдется...

Разумеется, коммунистическая молодежь выразила свою готовность повести борьбу за Пролеткино, за грядущую эскадрилью пролетарских фильм.

Так, разумеется, дело пойдет.

Клара Цеткин, член Президиума ИККИ:

Что бы ни думать о фильме, как о «суррогате искусства» и средстве развлечения,— для научных и пропагандистских целей кино, бесспорно, имеет большую ценность. Кинематографическая фильма наглядно подкрепляет написанное и сказанное и преисполняет его жизнью...

Фильма — мощный элемент связи. Она связывает человека в его сознании со вселенной, в которой он крутится в качестве ничтожной пылинки, связывает его со всем существующим, со всем живущим, частью которого он является. Фильма связывает между собой нации, народы, расы, как людей, имеющих одну цель: освобождение от порабощения собственностью, богатством. Фильма, как средство пропаганды и просвещения, приобретает особенное значение там, где далекие расстояния отрезывают части нации от центров научной, политической, социальной жизни; там, где неграмотность, это печальное наследие изжитого угнетения многих бедных и малых сих немногими богатыми и сильными мира сего, задерживает вольный полет мысли и участие в новой высокой культурной жизни. Поэтому Пролеткино является в Советской России одним из важнейших просветительных и воспитательных факторов и тем самым — орудием революционной мощи. Построить и поднять его на ту высоту, на которой оно станет способным выполнять это свое назначение,— одна из задач революционной работы настоящего и будущего.

Раздел второй

Воля народа — закон

№ 1

ОБЯЗАТЕЛЬНОЕ ПОСТАНОВЛЕНИЕ ПРЕЗИДИУМА СОВЕТОВ РАБОЧИХ, СОЛДАТСКИХ И КРЕСТЬЯНСКИХ ДЕПУТАТОВ г. МОСКВЫ И МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ «О КОНТРОЛЕ В КИНОПРЕДПРИЯТИЯХ»

4 марта 1918 г.

1. Ввиду распространившихся ложных слухов о возможности захвата кинопредприятий, как-то: фабрик, контор, лабораторий, театров, складов и т. п.* и ввиду попыток со стороны отдельных предпринимателей увоза с целью сокрытия материалов, орудий и средств производства и сырья**, что может в корне разрушить кинематографическую промышленность и увеличить кадр безработных, Президиум С.Р.С. и К.Д. гор. Москвы и ее области объявляет во всеобщее ведение, что никакие попытки захвата кинопредприятий, с чьей бы стороны они ни происходили, не будут допущены.

2. В целях сохранения и регулирования кинопромышленности вводится рабочий контроль над кинопромышленностью, согласно инструкции, выработанной Кинематографической Комиссией Художественно-Просветительного Отдела С. Р.С. и Кр. Депутатов.

3. Владельцы всех кинопредприятий обязаны представить к 10 марта Кинематографической Комиссии по ее адресу: М. Гнездниковский, д. Лианозова, от 11 до 3 ч. сведения об имевшихся на 14 (1) февраля с. г. в данном предприятии материалов и всего имущества, как-то: негативной и позитивной пленки, юпитеров, проводов, съемочных, фотографических и проекционных аппаратов, декораций, музыкальных инструментов, мебели, бутафории, химических материалов и всех других средств производства и сырья.

4. Воспрещается всякая передача новым владельцам, сокращение и прекращение производства, закрытие контор и проката, театров, лабораторий без разрешения Кинематографической Комиссии при Художественно-Просветительном отделе С.Р.С. и Кр. Деп. гор. Москвы и ее области.

5. Все работники в кинопредприятиях, уволенные без согласия Профессиональных Союзов после 14 (1) февраля с.г. считаются состоящими на службе в тех же предприятиях, и вопрос как о причине увольнения, так и о сроке увольнения решается соответствующими Профессиональными Союзами.

6. С 10 марта устанавливается обложение в 5 процентов с входной платы для всех кинематографических зрелищ, для чего все комплекты входных билетов должны быть представлены прошнурованными в канцелярии Кинематографической Комиссии для наложения печати. Билеты из комплектов, не зарегистрированных Комиссией, безусловно не могут поступать в продажу после 10 марта.

7. Прием и учет как 5-процентного обложения, так и государственного налога с того же 10 марта переходит в ведение Кинематографической Комиссии и тем самым всякая иная обязательная регистрация в других учреждениях отменяется.

8. Виновные в нарушении сего обязательного постановления как в целом, так и в частях его подвергаются взысканию вплоть до ареста и конфискации имущества.

«Известия Советов Рабочих, Солдатских и Крестьянских Депутатов г. Москвы и Московской области», 1918, № 40 (288), 6 марта.

---

* Слухи были вызваны «левым» выступлением кинематографистов В. Ахрамовича-Ашмарина, В. Гардина, М. Шнейдера, И. Дворецкого и В. Ильина с манифестом, призывающим к самочинному проведению национализации кинопромышленности в феврале 1918 года.

** 15 февраля 1918 года Союз киноработников подал в Моссовет заявление о расхищении имущества частных ателье.

№ 2

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ПРЕЗИДИУМА МОСКОВСКОГО СОВЕТА РАБОЧИХ И КРАСНОАРМЕЙСКИХ ДЕПУТАТОВ «О ЦЕНЗУРЕ НАД КИНЕМАТОГРАФАМИ»

17 июня 1918 г.

1. Администрация всех электротеатров и тому подобных предприятий, как частных, так и советских, обязана не позднее, как накануне, представлять в Кинематографический Комитет в 2 экземплярах программы, плакаты, афиши и либретто предполагающихся к демонстрированию картин.

Начиная с 25 июля сеансы в электротеатрах и т. п. предприятиях, не выполнивших требований, изложенных в пункте 1 настоящего обязательного постановления, будут прекращены, а лица, виновные в нарушении сего обязательного постановления, будут подвергаться денежному штрафу до 1 000 руб.

2. Владельцы, продавцы, представители фирм и другие лица, выпускающие на рынок новые киноленты, как российского, так и заграничного производства, обязаны представить в Комитет в двух экземплярах все вновь выходящие программы, плакаты и либретто всех новых картин, выпускаемых на рынок.

Продажа и прокат этих картин с момента опубликования сего может производиться только с разрешения Комитета после их пересмотра. Виновные в нарушении сего постановления будут подвергаться денежному штрафу до 3 000 руб.

Кино-Бюллетень. Указатель просмотренных картин отделом рецензий Кинематографического Комитета Народного Комиссариата Просвещения. М., 1918, стр. 32.

№ 3

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ПРЕЗИДИУМА МОСКОВСКОГО СОВЕТА РАБОЧИХ И КРАСНОАРМЕЙСКИХ ДЕПУТАТОВ «О КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ПРЕДПРИЯТИЯХ»

17 июля 1918 г.

1. Всякий переход кинематографических предприятий, как-то: киноателье, кинофабрик, кинолабораторий, электротеатров и пр. от одного владельца к другому, а также всякая реквизиция помещений, оборудования или имущества названных предприятий могут быть осуществляемы исключительно с ведома и заключения Кинематографического Комитета.

2. Отпуск электрической энергии, сокращение или изменение в количестве таковой для упомянутых в пункте 1-м предприятий должен быть произведен также с ведома Комитета, а по сему до сведения Комитета должно немедленно доводиться о всех случаях закрытия отпуска энергии электротеатрам за перерасход электрической энергии или другим причинам.

3. В случае закрытия какого-либо из предприятий, упомянутых в пункте 1-м, или сокращения его производства, все остающееся неиспользованным вследствие этого специально кинематографическое имущество должно быть передаваемо немедленно Комитету, для чего Комитету предоставляется право налагать запрещение или опечатывать таковое имущество, посылая для сего своих агентов, а также принимать другие меры к сохранению упомянутого имущества.

4. Все кинематографы г. Москвы, как советские, так и принадлежащие общественным организациям или частным лицам, подчиняются в отношении предъявляемых к ним технических требований, а также оплаты государственных и иных налогов с входной платы постановлениям и распоряжениям Кинематографического Комитета*.

«Проэктор», 1918, № 1—2, стр. 7.

* 9 августа 1918 года это постановление было дополнено установлением твердых цен на все виды кинопленки и запрещением ее бесконтрольного расходования (см. «Известия ВЦИК», 1918, 9 августа).

№ 4
РЕЗОЛЮЦИЯ КОЛЛЕГИИ НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ПРОСВЕЩЕНИЯ О СОЗДАНИИ ВСЕРОССИЙСКОГО КИНОЦЕНТРА*

6 декабря 1918 г.

Констатируя чрезвычайно тяжелое положение кинопромышленности в России и малые результаты, достигнутые пока Кинокомитетами в Москве и Петрограде, Коллегия Народного Комиссариата по Просвещению находит необходимым сконцентрировать все силы, находящиеся в ее распоряжении и могущие быть полезными в этом деле.

Для этого Комиссариат Просвещения, во 1-х) организует Центральный кинокомитет в составе 3-х представителей от Московского Кинокомитета, 3-х от Петроградского Кинокомитета и по одному от Совнархоза (отдел научно-технический), Внешкольного Отдела, Отдела изобразительных искусств и Союза кинодеятелей — под председательством Д. И. Лещенко**, во 2) поручить ему вступить в переговоры с Высовнархозом для полной передачи кинодела в ведение Народного Комиссариата по Просвещению; в 3) поручить ему способствовать созданию на местах Областных или Окружных Кинокомитетов в пределах Советской России, причем представители их получают решающий голос в Киноцентре; в 4) обязать Центральный Кинокомитет заседать не реже 2-х раз в месяц для установления общей политики Комиссариата Просвещения в киноделе, урегулирования деятельности всех Кинокомитетов и контроля над нею, разрешения возможных разногласий между Кинокомитетами.

«Народное просвещение», 1918, № 23—25, 28 декабря, стр. 18.

* Публикуемая резолюция была принята на расширенном заседании коллегии Наркомпроса в Москве под председательством А. В. Луначарского. Она положила начало объединению руководства кинематографом в масштабах страны. Работавшие с весны 1918 года местные Кинокомитеты и секции местных Советов получают единый общегосударственный центр, впоследствии оформившийся во Всероссийский Фотокинотдел Наркомпроса (ВФКО). Протокол заседания коллегии Наркомпроса см.: Центральный государственный архив РСФСР, ф. 2306, оп. 27, д. 1, л. 1—25.

** Д. И. Лещенко (1876—1937) — член Коммунистической партии с 1900 года, видный партийный и советский работник. В июле 1917 года в Разливе фотографировал В. И. Ленина для конспиративного удостоверения. В 1919—1921 годах заведующий ВФКО. С 1924 года — на преподавательской работе.

№ 5
ИЗ ПОСТАНОВЛЕНИЯ НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ТРУДА «ОБ ЕЖЕНЕДЕЛЬНОМ ПОНЕДЕЛЬНИЧНОМ ОТДЫХЕ И ПРАЗДНИЧНЫХ ДНЯХ РАБОТНИКОВ ЗРЕЛИЩНЫХ ПРЕДПРИЯТИЙ»

3 сентября 1919 г.

В соответствии с кодексом законов о труде... объявляется:

1. В интересах трудящихся, нуждающихся в развлечениях в дни отдыха, еженедельным днем нормального отдыха для всех работников (артистов, рабочих и слу-

жащих) театра, кинотеатра, цирка, эстрады и других зрелищных предприятий вместо воскресенья является понедельник, а посему никакие спектакли, концерты, клубные развлечения... киносеансы, а также репетиции в тот день на всей территории РСФСР не допускаются, где бы они ни происходили...

Собрание узаконений и распоряжений рабочего и крестьянского правительства, 1919, № 44, от 10 сентября, ст. 434. «Известия ВЦИК», 1919, № 194, 3 сентября.

№ 6
ПОСТАНОВЛЕНИЕ НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ПРОСВЕЩЕНИЯ «О ВСЕРОССИЙСКОМ ФОТОКИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ОТДЕЛЕ НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ПРОСВЕЩЕНИЯ»

18 сентября 1919 г. *

1. На основании декрета Совета Народных Комиссаров от 27 августа 1919 г. о переходе фотографической и кинематографической промышленности в ведение Народного Комиссариата Просвещения и для осуществления при посредстве фотографии и кинематографии научно-учебных, культурно-просветительных и агитационно-пропагандистских задач, а также для организации фотокиноторговли и промышленности, снабжения и распределения относящихся сюда технических средств и материалов при Народном Комиссариате Просвещения учрежден Всероссийский Фотокинематографический Отдел, в исключительном ведении которого находится все фотокинематографическое дело в пределах РСФСР.

2. В своей научно-учебной, культурно-просветительной и агитационно-пропагандистской деятельности Всероссийский Фотокиноотдел руководствуется директивами Народного Комиссариата Просвещения; в вопросах же производства, снабжения и распределения фотокинопродуктов — общей политикой экономических комиссариатов.

3. Для успешного выполнения своих задач Фотокиноотделу предоставляется право: национализации по соглашению с Высшим Советом Народного Хозяйства как отдельных фотокинопредприятий, так и всей фотокинопромышленности, реквизиции предприятий и фотокинотоваров, материалов и инструментов; установления твердых и предельных цен на фотокиносырье и фабрикаты; производства учета и контроля фотокиноторговли и промышленности; регулирования всей фотокиноторговли и промышленности путем издания всякого рода постановлений, обязательных для предприятий и частных лиц, а равно и советских учреждений, поскольку они имеют отношение к киноделу**.

4. Всероссийский Фотокиноотдел управляется заведующим и коллегией, назначаемой коллегией Народного Комиссариата Просвещения.

5. Для выполнения своих задач на местах Всероссийский Фотокиноотдел создает непосредственно ему подчиненные органы: а) окружные комитеты для руководства всем фотокиноделом в определенных районах и б) губернские фотокиносекции при губернских отделах народного образования.

Все органы отдела на местах действуют на основании положений, вырабатываемых и утверждаемых отделом...

Подписали:

Народный Комиссар по просвещению
А. Луначарский

Заведующий Фотокиноотделом
Лещенко

Собрание узаконений и распоряжений рабочего и крестьянского правительства, 1919, № 46, от 22 сентября, ст. 448.

---

* Дата публикации постановления в «Известиях ВЦИК».

** Текст п. 3 дословно повторяет формулировку подписанного В. И. Лениным декрета СНК РСФСР от 27 августа в той его части, где определяются права Наркомпроса в отношении фотокинопромышленности.

№ 7
ПОСТАНОВЛЕНИЕ НАРКОМПРОСА РСФСР «ОБ ИЗЪЯТИИ НЕКОТОРЫХ КИНОКАРТИН ИЗ РЕПЕРТУАРА КИНОТЕАТРОВ»*

2 июня 1921 г.

ПОСТАНОВЛЕНО: предложить всем Губернским Фотокиносекциям

1) немедленно приступить под контролем Губкомпартов и Губполитпросветов к изъятию всех не только вредных, но и возбуждающих какое-либо сомнение относительно своего содержания кинокартин;

2) все изъятые из обращения картины немедленно препроводить в Всероссийский Фотокиноотдел для окончательного суждения в Коллегии Главполитпросвета — какие из них подлежат перечислению в экспортный фонд для обмена с заграницей и какие уничтожению;

3) в случае, если вследствие изъятия картины некоторые из кинематографов окажутся перед необходимостью временного их закрытия, не останавливаться и перед этим.

4) принять к руководству, что

а. Рабочие и служащие, обслуживающие театры, не увольняются, а используются в целях приведения в порядок киноимущества.

б. Все организации, в ведении которых были кинотеатры или передвижные кино, должны немедленно приступить к самому серьезному ремонту театров и аппаратов с тем, чтобы к 1 сентября они были в полной исправности.

в. Абсолютно запрещается занятие кинотеатров под какое-либо другое учреждение, хотя бы и театрального характера.

«Бюллетень официальных распоряжений и сообщений Наркомпроса», 1921, № 27, 20 июня, стр. 1—2.

* Это постановление, принятое в самом начале новой экономической политики, было направлено на усиление партийного и государственного контроля за кинорепертуаром в период временного оживления частного предпринимательства.

№ 8
ИЗ ПОСТАНОВЛЕНИЯ X ВСЕРОССИЙСКОГО СЪЕЗДА СОВЕТОВ РАБОЧИХ, КРЕСТЬЯНСКИХ И КРАСНОАРМЕЙСКИХ ДЕПУТАТОВ ПО ДОКЛАДУ НАРКОМПРОСА

27 декабря 1922 г.

... 15. Съезд обращает самое серьезное внимание всех органов Советской власти, а также Наркомпроса на огромное агитационное и просветительное значение, которое может и должна приобрести кинематография для широких масс населения. Съезд предлагает Наркомпросу принять немедленно меры к развитию этого дела в духе, соответствующем интересам культурного и политического развития рабочих и крестьян...

Председатель X съезда Советов
М. Калинин

Секретарь съезда
А. Енукидзе

«Работник просвещения», 1923, № 2, стр. 6—7.

Раздел третий

Газеты сообщали...

№ 9
РАБОЧИЙ КОНТРОЛЬ В КИНОПРЕДПРИЯТИЯХ

Кинематографическая комиссия при Совете Рабочих, Солдатских и Крестьянских Депутатов г. Москвы и Московской области предлагает по всем вопросам, возникающим из обязательного постановления от 6 марта 1918 года о контроле в кинопредприятиях*, обращаться непосредственно в канцелярию Комиссии ежедневно от 11 до 3 час. дня по адресу: Мал. Гнездниковский пер., дом Лианозова...

В целях поднятия культурно-просветительного и воспитательного значения кинематографа для пролетарских масс Кинематографическая Комиссия стремится к осуществлению действительного рабочего контроля как единственной гарантии для сохранения и регулирования промышленности.

«Известия Советов Рабочих, Солдатских и Крестьянских Депутатов г. Москвы и Московской области», 1918, № 43 (291), 10 марта.

* См. документ № 1.

№ 10
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО КОМИТЕТА

С переездом в Москву Центральной власти кинематографический отдел Московского Совета перешел в ведение Комиссариата просвещения и переименован в Кинематографический Комитет...

Комитетом производится киносъемка текущих событий политической и общественной жизни: был командирован специальный фотограф для съемки Брестских переговоров*, киевских событий**, чехословацкого фронта***.

В течение трех месяцев Комитетом производятся большие работы агитационного характера для Красной Армии.

Составляются ленты из мирной и боевой жизни Красной Армии, сцены отправления на фронт и пр. Работы ведутся под непосредственным руководством т. Подвойского.

«Известия ВЦИК», 1918, № 173 (437), 14 августа.

* На съемку Брестских переговоров были командированы операторы П. К. Новицкий и Е. Модзелевский.

** Летом 1918 года в Киеве работал оператор Москинокомитета П. К. Новицкий.

*** На Восточном фронте летом 1918 года работал оператор Москинокомитета П. В. Ермолов.

№ 11
ИЛЬИЧ НА ЭКРАНЕ

В пятницу на митинге у Михельсона, едва я вышел на трибуну, мне подали записку:

— Как здоровье тов. Ленина?

Я жалею, что не мог вместо ответа показать рабочим живого Ильича на экране кинематографа.

А мне удалось видеть эту интересную картину в Кинематографическом Комитете (М. Гнездниковский, 7).

Вот он, наш Ильич идет по двору Кремля с В. Д. Бонч-Бруевичем.

Полюбуйтесь буржуи, эсеры и прочая братия!.. Он жив и бодр. Еще не извлечена

пуля, но Ильич и с «свинцовой начинкой» не унывает.

Вот он показывает Бончу больную простреленную руку. Ничего. Хоть с трудом, но сгибается и поднимается.

Ильич останавливается около Царь-пушки. Улыбается. Не любит он этих церемоний — фотографии да кинематографа. Но ничего не поделаешь... заставили...

Тов. Бонч рассказывает о боях под Царицыным. Ильич насторожился: известия, к счастью, утешительные...

Ну, вот съемка кончается. Ильич с облегчением поворачивается, идет к подъезду Совнаркома. Руки в карманы, немного сутулый, бодрой походкой идет наш Ильич в свой рабочий кабинет...

На днях в кинематографах Ильича на экране увидит вся рабочая Москва, а за Москвой и провинция. С*.

«Коммунар» (Москва), 1918, № 11, 20 октября.

* Заметка посвящена известной съемке В. И. Ленина на прогулке с управляющим делами СНК В. Д. Бонч-Бруевичем 16 октября 1918 года. В. И. Ленин незадолго до этого вернулся из Горок, где лечился после ранения, нанесенного эсеркой Ф. Каплан. Сюжетом «Москва. В. И. Ленин — глава Советского правительства, оправившийся от ран» открывался № 22 экранного журнала «Кинонеделя» от 29 октября 1918 года.

№ 12
В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ КОМИТЕТЕ

Кинематографический Комитет деятельно готовится к предстоящим октябрьским торжествам. Комитет выпускает грандиозную картину «Годовщина Революции»*.

Картина захватывает все главные моменты русской революции, восстание рабочих в Петрограде, манифестации, митинги, портреты борцов за свободу, похороны их как на Марсовом поле в Петрограде, так и в Москве.

Среди других картин следует отметить картину «Враги Советской власти и борьба с ними». Так, например, подавление ярославского белогвардейского восстания, борьба на чехословацком фронте и др.

Картины будут демонстрироваться вечером на пяти московских площадях и в большинстве московских кинематографов. Всюду вход в театры будет бесплатный.

В широком масштабе картины революционного характера будут использованы и на фронте.

Комитетом организуется 10 специальных поездов имени тов. Ленина, из которых 3 поезда выезжают на фронты в первых числах ноября. В поездах будет также подвижной кинематограф, устроенный на автомобиле. Кинематографический материал будет отправлен и в провинции.

Предстоящие октябрьские торжества будут также зафиксированы кинематографом, чтобы затем составить полную картину празднеств и распространить ее не только в России**, но и за границей.

Приготовленные картины революционного характера будут отправлены за границу и между прочим в Стокгольм и Швейцарию, где также будет праздноваться годовщина русской революции.

«Коммунар» (Москва), 1918, № 23, 3 ноября.

* Фильм «Годовщина Революции» (режиссеры Д. Вертов и А. Савельев) вышел на экраны в конце ноября 1918 года.

** Фильм об октябрьских торжествах в Москве В. И. Ленин просмотрел 20 ноября 1918 года. См.: «Известия ВЦИК», 1918, № 225 (519), 22 ноября.

№ 13
К ОТКРЫТИЮ НЕКОТОРЫХ КИНЕМАТОГРАФОВ

После закрытия кинематографов стали поступать ходатайства об их открытии. Горисполком постановил кинематограф не открывать, а коммунальному отделу предложено давать ток кинематографам в экстренных случаях на предмет демонстрирования картин революционного содержания.

«Коммуна» (Самара), 1919, № 73, 8 марта.

№ 14
КИНЕМАТОГРАФ — АГИТАТОР

В целях пропаганды идей коммунизма вообще и в частности идей социального обеспечения Тульский отдел социального обеспечения организует кинематографическую съемку картин, рисующих жизнь учреждений Собеса...

Некоторые из этих лент будут носить педагогический характер.

Для осуществления этого проекта Отдел Социального обеспечения пригласил из Москвы специалиста.

«Коммунар» (Тула), 1919, № 87 (236), 23 апреля, стр. 3.

№ 15
ОБЪЯВЛЕНИЕ О КОНКУРСЕ

Всероссийский Фотокиноотдел Наркомпроса ОБЪЯВЛЯЕТ КОНКУРС НА СОСТАВЛЕНИЕ СЦЕНАРИЕВ КИНОКАРТИН (в одной или двух частях), призывающих Советскую Россию и Украину к борьбе против белогвардейской Польши*. За подробностями, справками и разъяснениями обращаться к тов. М. Н. Менжинской (Малый Гнездниковский, 7, комн. 10) ежедневно от 11 до 1 часа дня.

«Правда», 1920, № 97, 7 мая.

---

* Летом 1920 года ВФКО выпустил на экраны фильмы «В дни борьбы» (режиссер И. Перестиани), «Война войне» (режиссер Ю. Желябужский), «Да здравствует рабоче-крестьянская Польша» (режиссер Ч. Сабинский), «Два поляка» (режиссер А. Разумный), «Паны-налетчики» (режиссер Ю. Желябужский) и другие.

№ 16
НА ПЕРЕГОНЕ МОСКВА — ТИХОРЕЦКАЯ

Получены сведения о работах инструкторско-агитационного поезда ВЦИК «Красный казак»*. На перегоне Москва — Тихорецкая поездом было проведено до 25 митингов.. Через кинематограф прошло 12 000 человек.

«Правда», 1920, № 105, 16 мая.

---

* На агитпоезде ВЦИК «Красный казак» в мае—июне 1920 г. снимал оператор А. Г. Лемберг (ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, д. 191, л. 97, 185).

№ 17
КИНОСЕАНС

На 1-м Государственном кожевенном заводе (б. Осипова) 19 июня состоялся киносеанс Кинобюро Культотдела. Демонстрировалась производственная фильма «Современный литейный завод» и комическая. Присутствовало на сеансе 374 человека. Рабочие получили большое удовольствие и по окончании сеанса благодарили механиков.

«Маховик» (Петроград), 1921, № 121, 28 июня.

№ 18
ОБ АГИТАЦИИ В ДЕРЕВНЕ

...Надо внести в дело агитации новые приемы, новые средства, ибо к старым деревня успела привыкнуть, почему они уже не вызывают нужного эффекта.

А новое, могучее орудие имеется. Это — авто-кино. При помощи него можно обслужить большие районы (например, пробег Петроград — Москва дал 18 сеансов с ми-

тингами, имевшими огромный успех), вместе с тем оно представляет собою наилучшую агитаторскую силу как по содержанию революционных фильмов, так и по новизне кинематографа для деревни.

Авто-кино сопровождаются агитатором-пропагандистом, проводящим на местах беседы, митинги и пр.

«Красная газета» (*Петроград*), *1921, № 184 (1060), 8 сентября.*

№ 19

В БОРЬБЕ С ГОЛОДОМ

Петроградский окружной Фотокиноотдел принял на себя производство для ВЦИК кинофильмы «Голод» («На службу народу»), посвященной стихийным бедствиям в Поволжье и агитационно-художественной разработке этой темы.

К участию в создании этой картины приглашены артисты государственного академического театра (бывш. Александринского) Е. И. Тиме, А. И. Лешков, заслуженный артист К. Яковлев и др. В массовых сценах будет фигурировать пленум Петроградского Совета рабочих и крестьянских депутатов.

Бытовые деревенские сцены пройдут с участием кинотехникума Петроградского Окружного Фотокиноотдела. Работу предложено закончить в 10 дней*.

«Красная газета» (Петроград), 1921, № 186 (1062), 10 сентября.

* Агитфильм «Голод» («На службу народу»), снятый режиссером А. Ивановым-Гаем, вышел на экраны в ноябре 1921 года.

№ 20

1-я ГОСУДАРСТВЕННАЯ КИНОФАБРИКА АзССР

В апреле месяце основанное при Народном Комиссариате Просвещения Азербайджанской ССР Фотокиноуправление приступило к составлению проекта кинофабрики, а в августе уже начались работы по постановке картины «Легенда о девичьей башне»*.

Главной своей целью кинофабрика ставит создание агитационных и культурно-просветительных художественных фильм, а также специально детских картин. Кроме того, намечается продажа и прокат высоко ценящихся фильм как на территории Азербайджана, так и вне ее.

Для фабрики приспособлено путем капитального ремонта и переустройства здание бывшего ресторана. Машины и аппараты и все принадлежности для киносъемок доставлены из Москвы и Петрограда.

Производительность фабрики при работе полным ходом может быть доведена до 5000 метров фильмы в день.

За инсценировкой «Легенды о девичьей башне» намечены постановки: «История и гибель 26 коммунаров», «Черная кровь» (из прошлого и настоящего нефтяной промышленности), «Лейли и Меджнун» (восточное сказание) и др.

Из текущей хроники АзССР фабрикой зафиксировано: 1) Празднование 3-й годовщины Советизации Азербайджана в Баку, 2) Пожар промыслов в Сурханах, 3) Спортивные состязания военморов Каспия, 4) Открытие канала имени Октябрьской революции в Дагестане, 5) Борьба с саранчей на Кюрдамирском фронте, 6) Юношеский день в Баку 7 сентября 1923 г., 7) Хроника работ по сооружению трамвая в Баку.

«Красный Баку», 1923, № 2—3, стр. 60.

* Первый советский азербайджанский фильм «Легенда о девичьей башне» (режиссер В. Баллюзек) вышел на экраны в мае 1924 года.

Раздел четвертый

Предъявляются мандаты

№ 21

ИЗ ЗАЯВЛЕНИЯ ОПЕРАТОРА П. К. НОВИЦКОГО В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ КОМИТЕТ ПРИ КОМИССАРИАТЕ НАРОДНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ.

*Не ранее 14 апреля 1918 г.**

По окончании студии Академии Художеств я посвятил себя исключительно кинематографу. В течение 9 лет состоял кинематографическим оператором.

Большую часть времени пришлось работать в кинематографической фирме Гомон...

С первой вспышкой революционного движения я по своей собственной инициативе получил разрешение от Революционного Комитета и продолжал вести съемки, которые впоследствии вошли целиком в коллективную ленту, изданную Кинематографическим Товариществом.

По окончании таковой работы мне предложили в новом, реорганизованном Скобелевском Комитете вести политический отдел хроники, так как присутствие одного оператора в Петербурге было недостаточно, и работа его с технической стороны была слабая. В Петербурге я оставался вплоть до национализации и за это время неуклонно снимал все крупные события революционной жизни России.

Нередко приходилось выезжать и составлять ленты по своей собственной инициативе, например, украинское движение в Киеве, финляндский переворот, борьба белой и красной Финляндии и т. д....

Так как учреждение, которому я предлагаю свои услуги, чисто демократического характера, я воздерживаюсь от определенных указаний размера моего вознаграждения...

Красная Финляндия, Финский переворот, война с белогвардейцами, узники Трубецкого бастиона и, наконец, разоружение анархистов в Москве сняты исключительно мною по моей личной инициативе.

Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (ЦГАЛИ), ф. 989, оп. 14, д. 3, л. 204—204 об.

* Дата установлена по упоминанию фильма «Разоружение анархистов», снятого 12—14 апреля 1918 года.

№ 22

ИЗ ПРОТОКОЛА ЗАСЕДАНИЯ ИСПОЛКОМА ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВСКОГО УЕЗДНОГО СОВЕТА МОСКОВСКОЙ ГУБЕРНИИ

*Не ранее 11 апреля 1919 г.**

Слушали:

3. О ходатайстве перед центром об отпуске кинематографической ленты со снимками о вскрытии мощей Сергия [Радонежского] ** в первую очередь Сергиеву-Посадскому культпропу.

Постановили:

Обратиться в Кинокомитет и Народный Комиссариат по Просвещению с просьбой об отпуске ленты в первую очередь Сергиеву-Посаду на срок одну неделю.

Государственный архив Московской области, ф. 2609, оп. 1, д. 6, л. 5.

* Дата установлена по содержанию.

** 11 апреля 1919 года группа ВФКО в составе режиссеров Д. Вертова, Л. Кулешова, операторов С. Забазлаева, Э. Тиссэ и других снимала в Сергиеве-Посаде (ныне город Загорск Московской области) фильм о вскрытии «нетленных мощей святого Сергия Радонежского». Лента стала антирелигиозным документом большой разоблачительной силы. В. И. Ленин писал об этом фильме: «Надо проследить и проверить, чтобы поскорее показали это кино во всей Москве» (В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 50, стр. 279).

№ 23.
УДОСТОВЕРЕНИЕ, ВЫДАННОЕ П. В. ЕРМОЛОВУ НА АГИТАЦИОННО-ИНСТРУКТОРСКОМ ПАРОХОДЕ ВЦИК «КРАСНАЯ ЗВЕЗДА»

29 июля 1919 г.

Предъявитель сего тов. Ермолов Петр Васильев действительно состоит на службе при литературно-инструкторском пароходе «Красная звезда» и [ему] разрешается производить в районе следования парохода кинематографическую и фотографическую съемку всяких событий.

Всем советским учреждениям оказывать содействие.

Заведующий пароходом

В о е в о д и н*.

* Первый рейс парохода «Красная звезда» по Волге и Каме начался 6 июня 1919 года. Представителем Наркомпроса на пароходе была Н. К. Крупская. В Центральном государственном архиве кинофотодокументов СССР сохранился ряд съемок Н. К. Крупской, сделанных на «Красной звезде» П. Ермоловым.

№ 24
УДОСТОВЕРЕНИЕ ВСЕРОССИЙСКОГО ФОТОКИНООТДЕЛА, ВЫДАННОЕ ОПЕРАТОРУ А. Г. ЛЕМБЕРГУ НА ПРАВО СЪЕМОК В ДОНБАССЕ

8 марта 1920 г.

Настоящим ВФКОтдел Наркомпроса удостоверяет, что сотрудник отдела тов. Лемберг А. Г. действительно командируется отделом в Политотдел Реввоенсовета Юго-Западного фронта для производства съемки моментов по восстановлению Украинской Трудармии, экономической и политическо-общественной жизни Донбассейна.

Заведующий Всероссийским Фотокиноотделом

Л е щ е н к о

ЦГАЛИ, ф. 989, оп. 7, д. 20, л. 30.



Поздравляем

главного редактора журнала «Советский экран», автора ряда трудов по истории советского кино, видного кинокритика Дмитрия Сергеевича Писаревского с присвоением ему почетного звания заслуженного работника культуры РСФСР.

Не архив — арсенал!..

Фильм возвращен истории

В первом томе каталога художественных фильмов довольно часто встречаются аннотации, обрывающиеся словами «фильм не сохранился». Есть даты съемки и выхода картины на экран, указаны имена создателей, раскрыто содержание. Наконец, составлена подробная библиография по фильму. И только самой ленты нет в фильмотеках.

Чем больше годы отдаляют нас от того времени, когда снималась картина, и от того, что запечатлено в ней, тем утрата ее ощущается острее и горше. Историки знают, что документальная хроника с годами прибавляет в весе и значении. Газету интересно читать либо сегодня, либо через сто лет. Художественные фильмы — помимо того, что они могут быть высоко- и малохудожественными,— почти всегда хроника общественного сознания и исторического знания. Поэтому находка ленты, считавшейся утраченной, удачная попытка реконструкции ее по сохранившимся монтажным записям, свидетельствам создателей — это всегда заметное событие в киноведении.

Перед нами любопытный случай. Фильм «Гамбург» (1926) режиссера В. Баллюзека в упомянутом каталоге значится с пометкой «не сохранился». Ленинградского киноведа Стеллу Гуревич заинтересовала эта картина, как единственный опыт экранизации произведения видной партийной журналистки Ларисы Рейснер и уникальный в своем роде опыт экранизации публицистической прозы. По немногим свидетельствам прессы, обрывочным фактам, неполным биографическим данным о создателях картины С. Гуревич попыталась представить, в какой мере публицистическая манера письма и мышления Ларисы Рейснер обусловила стиль и направление фильма.

Тем временем в Госфильмофонд прибыла посылка из берлинской синематеки — коробки с лентой, в которой научные сотрудники нашего хранилища опознали... фильм «Гамбург»!

Предположения и догадки историка кино теперь могут быть подтверждены или оспорены самим фильмом. Но сначала — предположения и догадки киноведа.

●

О прозе Ларисы Рейснер будут еще говорить и писать. Но вспомнит ли кто-нибудь о единственной киноинтерпретации, связанной с именем писательницы и другим, почти забытым ныне режиссерским именем — Владимира Баллюзека?

В 1926 году, по свежим следам книги очерков Л. Рейснер «Гамбург на баррикадах», хранившей отзвуки недавнего гамбургского восстания, Баллюзеком был поставлен фильм «Гамбург».

В отличие от многих экранизаций молодой прозы тех лет, бравших от литературной первоосновы ее фабулу, «Гамбург», казалось, готов был удовольствоваться совсем малым, позаимствовав у книги лишь исторический фон.

Но что такое фон в прозе Рейснер, в ее «Гамбурге на баррикадах»? Построение этой вещи весьма своеобразно. Общие суждения о революции сменяются живописанием гамбургского восстания — точные городские пейзажи и совсем маленькие новеллки, не случайно озаглавленные «портретами». А затем следует глубокий и страстный обобщающий политический вывод.

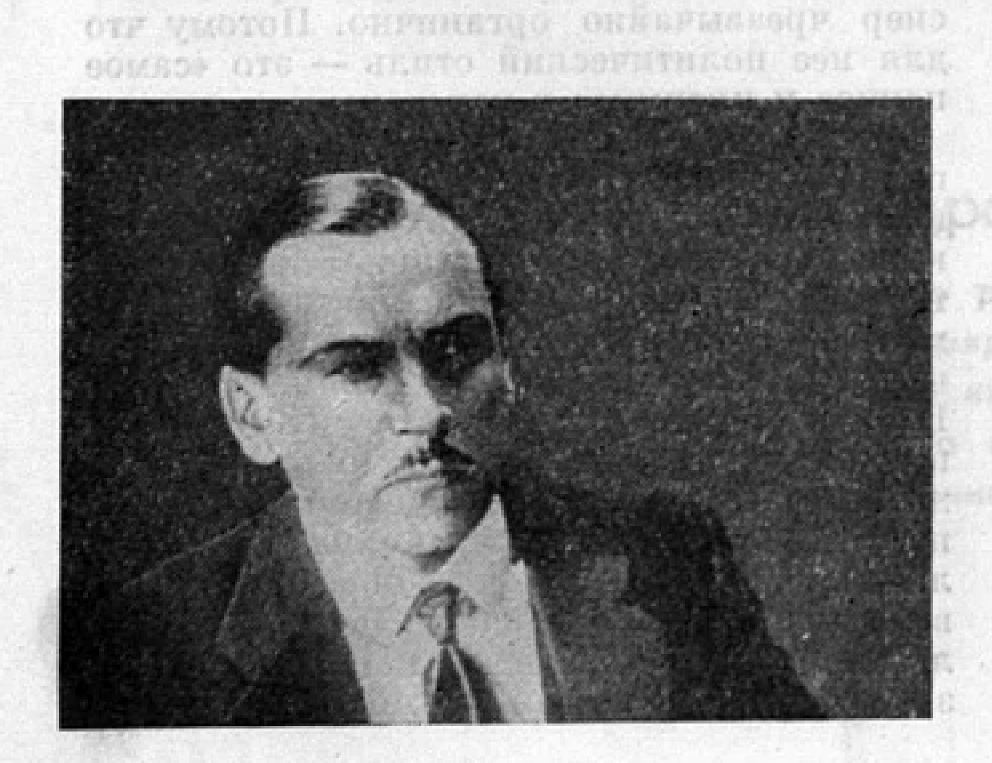
Стиль этой прозы таков, что уравновешивает в одной фразе политическую фактографию и художественную метафору. Они не смешиваются и не растворяются друг в друге, а лишь едва соприкасаются, и это соприкосновение сообщает неожиданность и остроту реакции. Помните? «Здесь немецкая буржуазия, выкручивая рабочих, как мокрое белье, делает последние безнадежные попытки превозмочь парализующий ее кризис: строит, творит новые ценности, населяет океан своими белыми чернотрубными кораблями, на корме которых развевается старое императорское черно-бело-красное знамя, с едва заметной республиканской оспинкой на одном из полотнищ»... В другом случае, может быть, и не состоятельное, такое соединение у Ларисы Рейснер чрезвычайно органично. Потому что для нее политический стиль — это «самое ценное и интимное в человеке».

Метафоры «Гамбурга на баррикадах» поражают своей фактурой. Красок здесь, в отличие от предыдущих рейснеровских книг — «Фронта» и «Афганистана»,— почти нет: колоритная живопись уступила место резкой, жесткой, отточенной графике. «Все, что называется небом, здесь, в Гамбурге,— дым фабричных труб, хоботы подъемных кранов, при помощи которых железные мамонты опустошают трюмы и наполняют каменные хранилища; легкие, легконаклоненные мосты, перекрывающие влажную постель новорожденных кораблей, вой сирен, ругань гудков...» Это проза, которую надо смотреть: очерк рабочего

«Гамбург»







восстания в промышленном районе, принадлежащий перу графика-урбаниста...

Не исключено, что в экранной трансформации «Гамбурга», осуществленной Владимиром Баллюзеком по сценарию С. Шрейбера и Ю. Яновского, не последнюю роль сыграли некоторые биографические обстоятельства режиссерской судьбы. И то, что Баллюзек по образованию был художником. И то, что художественное образование он получил в Германии, куда эмигрировал после событий 1905 года. И то, наконец, что его вторая профессия не вытеснила окончательно первую, и во многих случаях, хотя и не в «Гамбурге», он выступал в качестве художника своих постановок.

«Гамбург» Баллюзека был выдержан в строго документальной манере. Немецкий художник-архитектор (последователь архитектурного стиля в декорациях) Г. Байзенгерц с завидной точностью воспроизвел в павильонах одесской кинофабрики гамбургские улицы с их характерными деталями. Без накладок работали выполненные художником-архитектором макеты ратуши и железнодорожного моста, на котором происходило вызвавшее маленькую сенсацию крушение макетных поездов. Верфи же и угольные шахты снимались в промышленных центрах Донбасса.

Ни декорации, ни типаж, как отмечала критика, не выбивались из общего строя картины. Массовки отличались точной и скромной компоновкой, «интрига», разработанная сценаристами, не подменяла собой киносюжет: подлинным властителем экрана оставался герой-масса. А коммунист Нильс Унгер, его жена и дочь, правый социал-демократ Бук, предавший рабочих, представляли собой несколько схваченных крупным планом портретов на фоне восставшего Гамбурга.

Тон фильма — сдержанная патетика. Эпизод расстрела был поставлен строго и просто. Надписи нигде не подменяли движения сюжета. И, может быть, самое главное — тот органичный, экспрессионистический стиль, которым режиссер пытался передать на языке кино графическое своеобразие литературной манеры Ларисы Рейснер в «Гамбурге на баррикадах». Стиль, вероятно, придавший фильму бóльшую документальность, чем самые тщательные макеты ратуши и мостов. Потому что здесь «Гамбург» приближался к опосредованию немецкой реальности, близкому экспрессионистическому искусству Германии 20-х годов.

Но в своем приближении фильм сохранил известную дистанцию, как сохраняла ее

и книга Рейснер, написанная рукой очевидца и участника событий, но очевидца — публициста, прибывшего из Советской Республики.

Это обстоятельство не прошло мимо внимания тогдашней критики.

«Если бы на картине не было марки «ВУФКУ», — писал в журнале «Кинофронт» Измаил Уразов,— мы были бы твердо уверены, что она сделана в Германии, что это немецкий боевик. И написали бы о немецкой технике.

Если бы — не марка и не те выводы, к каким без нажима, тактично, но твердо и уверенно, именно силой картины, а не надписей, ведет «Гамбург». Таких фильмов в сегодняшней Германии не ставят».

Утрата фильма всегда невозвратима. Но остаются незримые следы его пребывания в искусстве — как человека в жизни.

С. Гуревич

●

Фильм возвращен истории, правда, неполным — без первой части. Последнее обстоятельство, очевидно, и задержало на столь продолжительный срок опознание картины — марка «ВУФКУ» отсутствовала на ней. И предположение Измаила Уразова, как теперь видно, не было только рецензентским приемом — степень достоверности фактуры картины, убедительность ее типажей таковы, что нетрудно и в самом деле обмануться относительно происхождения этого фильма.

Впрочем, отсутствие первой части, которая содержала события и эпизоды борьбы гамбургских рабочих с правительственными войсками, все-таки заметно снижает целостность художественного впечатления. Если же судить по тем частям картины, что сохранились, то основные драматические события связаны с историей побега коммуниста Нильса Унгера из тюремной больницы, куда его запрятали власти на время судебных расправ над рабочими — участниками и героями революционной борьбы.

Расхождение экранизации с первоисточником прежде всего, видимо, не в том, что авторы фильма осложнили реальное историческое событие драматической историей вымышленных персонажей. То, как это сделано в фильме, — здесь нельзя не согласиться с С. Гуревич — не имеет ничего общего с известной практикой беллетризации исторической хроники. Лариса Рейснер, очевидец и хроникер гамбургского восстания, живописует и характеризует открытую классовую борьбу масс на подъеме, валете. Вскрывает побудительные и движущие мотивы этой борьбы. Тогда как в ленте В. Баллюзека само движение масс — только пролог к тем событиям, которые находятся в центре внимания авторов фильма.

«Гамбург»









Восстание подавлено, открытая борьба невозможна, массы разобщены. Допросы, расстрелы, судебные заседания, одиночные тюремные камеры и пустые улицы, патрулируемые нарядами правительственных войск. В кадре разлита густая чернота, разрываемая лучом, в свете которого замечаешь вдруг лицо жертвы, и снова смыкающаяся над последними человеческими островками моральной стойкости и силы.

В картине экспрессионистический стиль не просто опознавательный знак общественной и художественной атмосферы Германии 20-х годов (как это предположила С. Гуревич), но несомненно и способ художественного анализа и исторического исследования. Сосредоточивая внимание на моменте торжества реакции, авторы вскрывают драматизм той борьбы, которая уже не может быть открытой, массовой, непосредственной, но протекает исключительно в области моральной. Потому в центре картины две судьбы — коммуниста Нильса Унгера и социал-демократа Бука. История морального возвышения одного и падения другого. В манере изложения их на экране мы не заметим интереса к психологическим мотивировкам поступков и поведения героев.

Авторы картины, как и Лариса Рейснер в своем очерке, следуют строгой логике социальных фактов и явлений.

Коммунист Нильс Унгер готов к самым жестоким испытаниям и выдерживает их.

Социал-демократ Бук на первом же допросе сдается. На его лице — страх и ужас. Затем, в сцене с полицейским чиновником в его поведении и повадках — угодничество и холуйство. И наконец, высокомерие лощеного ничтожества..

Трансформация жертвы в палача — резкая и наглядная. Механизма ее можно и не понять, но его надо видеть в действии. Труднее всего, наверное, объяснить психологически случаи морального падения одного и нравственной стойкости другого. Может быть, потому что случаи эти — исторические.

В «Гамбурге», как, впрочем, и в других реалистических картинах, отражающих моменты социальных взрывов и движений, бытовые подробности, индивидуальные свойства характеров выступают скорее как следствие, нежели как причина или побудительный мотив.

Бук предал интересы рабочего класса не потому, что подл и малодушен. Он малодушен и подл, потому что предал свое дело.

Унгер остается верным рабочему движению не потому, что изначально благороден и внутренне целен. Он благороден и мужествен, потому что предан своему делу.

Недоверие к психологизму в двадцатые годы (в ходу был обидный термин «психоложество») наших режиссеров-новаторов — С. Эйзенштейна,

«Гамбург»

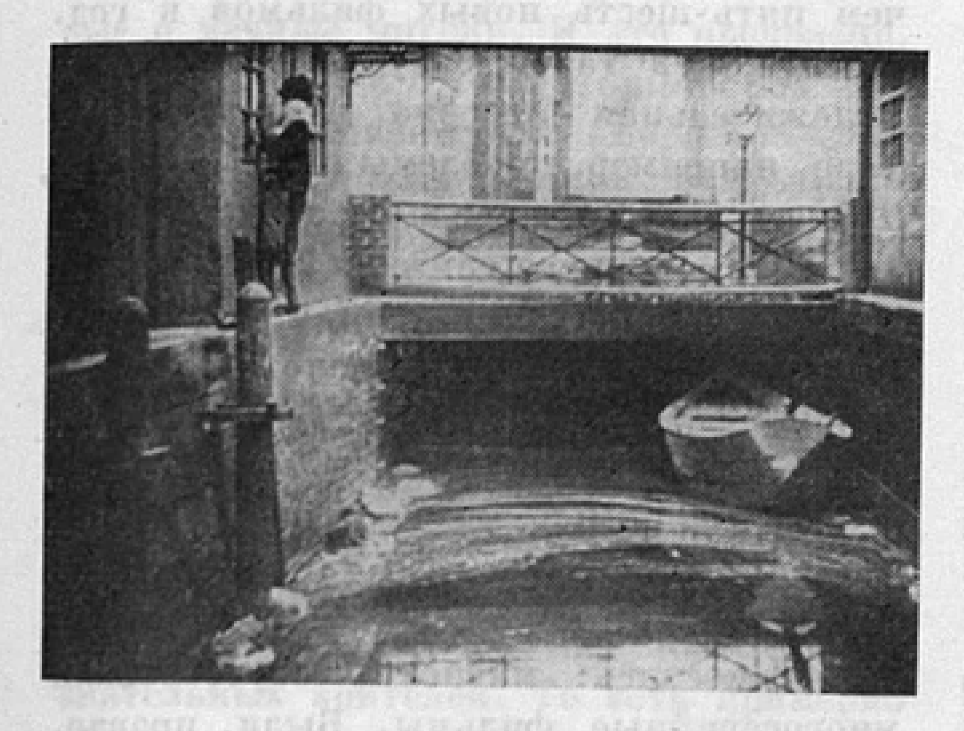


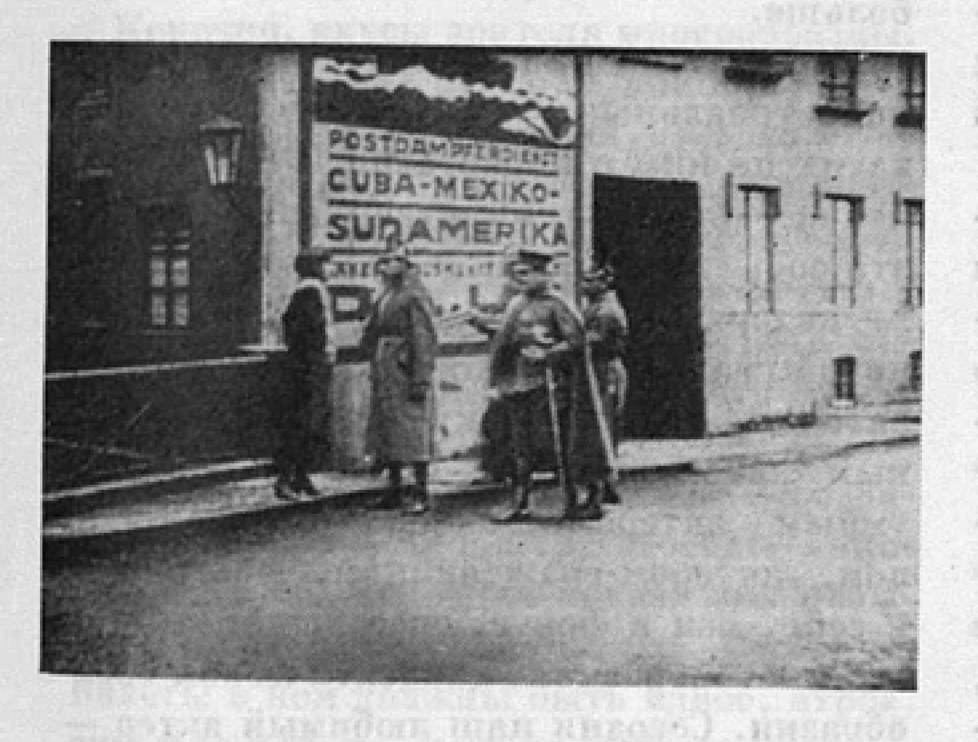






«Гамбург»







Д. Вертова, Г. Козинцева, Л. Трауберга — было, видимо, связано с ощущением случайности и ограниченности его как художественного приема, но не вообще, а в передаче массовых движений и социальных конфликтов.

Нильс Унгер благополучно бежит из своего тюремно-больничного заключения и встречается с семьей, после чего его должны переправить через границу в СССР, где он будет в безопасности. Сцена встречи руководителя восстания с семьей решена на средних планах с короткими перебивками крупно снятых лиц ребенка и жены. Но решает дальнейшую судьбу героя крупно снятое сообщение в газете — о судебном процессе над участниками восстания. Нильс Унгер появится в зале суда, чтобы продолжить борьбу на самом переднем ее крае.

Крупный план в те годы фиксировал, останавливал в кадре эмоциональное состояние, но не показывал его в развитии. Потому крупный план тогда был так короток и стремителен. Потому живое лицо в кадре уравнивалось в значении с неодушевленным предметом или просто афористичной надписью.

Картина «Гамбург» снята талантливым и опытным режиссером, впрочем, никогда не числившимся в «новаторах». Тем показательнее и очевиднее объективный смысл признанной им «агрессивной поэтики» (выражение Эйзенштейна), обязательной и плодотворной в тех случаях, когда художник исследует непосредственно и прямо исторические и общественные процессы, связанные с социальными взрывами и бурно протекающими катаклизмами.

Фильм Баллюзека рядовой для своего времени, но рядовой в том войске, где полководцами были «Броненосец «Потемкин» и «Мать». Ведь именно такая рядовая картина, как «Гамбург», с ее высокой культурой крупного плана, кинематографической детали, профессионального искусства оператора и декоратора, позволяет увидеть самые выдающиеся достижения нашего кино не как загадочные и необъяснимые взрывы таланта и мастерства, но как итог, высшую точку в процессе логичном и закономерном.

И последнее замечание. Фильм «Гамбург», датированный двадцать шестым годом, рассматривает драматическую ситуацию, уже чреватую фашизмом. Это делает честь чуткости и проницательности авторов картины. Оценим по достоинству тот факт, что драматическая коллизия, отраженная в этом фильме, будет подробнее и полнее исследована уже в звуковых фильмах, например в «Дезертире» В. Пудовкина, герой которого Карл Ренн, тоже гамбургский рабочий, после недолгого пребывания в Советском Союзе возвратится к себе на родину, чтобы, как и Нильс Унгер, продолжить борьбу на переднем ее крае.

Ю. БОГОМОЛОВ

С улыбкой...

От имени простых фельетонистов

Вит. Резников

Кино, как уже неоднократно указывалось, любят все. Его любят деревни и села. Любят его большие города и рабочие поселки. Кино любят пионеры и комсомольцы, молодые члены профсоюза и заслуженные пенсионеры, рабочие и колхозники, инженеры и техники, солдаты, матросы и старшины, офицеры, генералы, адмиралы и все члены их семей. Даже труженики кинопроката — и те любят посмотреть иногда иной фильм не по работе, а по душе.

Нашему кинематографу стукнуло полвека. Пятьдесят лет назад, как и всякий новорожденный, он совсем не умел говорить. Все считали, что он немой. Его назвали Великим, но Немым. И вот однажды наш Великий Немой вдруг заговорил. Его избавил от недуга Николай Экк, давший Великому Немому путевку в звуковую жизнь. И ныне законнорожденное детище Люмьера, быть может, самое говорливое из искусств.

Автор этих елейных юбилейных строк принадлежит к славной плеяде (или когорте) бескорыстных зрителей, просматривающих ежегодно за наличный расчет от одного до пятидесяти фильмов. Автор убежден при этом, что оптимизм его во многом объясняется такой вот проверенной дружбой с кинематографом.

Дружбой, естественно, не безоблачной, прошедшей через испытания. Конечно, поступательное движение отечественного кино отмечено великими мировыми достижениями. Но и гладким этот путь никогда не был. Ведь был, скажем, период, когда мы могли смотреть не больше чем пять-шесть новых фильмов в год. Правда, и в такой ситуации находится положительная сторона. Не существовало, например, проблемы актера в кино. Тогда актеру проще было стать всеобщим любимцем, ибо его снимали почти в каждом новом художественном звуковом фильме. И проблемы положительного героя на экране почти не было. Любой случайно попавший в картину отрицательный персонаж уже к середине ленты перековывался. И еще одна любопытная особенность, к которой даже и не знаю, как отнестись: начисто отсутствовали многосерийные фильмы. Были, правда, двухсерийные, но они выходили с интервалом в два-три года, а то и гораздо больше.

Нынче наше кино прочно встало на индустриальные рельсы и год от года катит по ним с нарастающей скоростью. Сейчас новый художественный фильм — это событие привычное. И та же проблема актера на экране развернулась своей новой гранью. Сегодня мало быть просто актером, хорошим актером, замечательным актером. Надо обязательно быть умным актером, актером-интеллектуалом, актером-гражданином, вобравшим в себя, как в фокус, свое время во всем его многообразном, диалектическом своеобразии. Сегодня наш любимый актер — это частица и нас самих.

Меня давно занимает проблема кино в личной жизни каждого трудящегося. Дело в том, что личная жизнь каждого трудящегося — это его личное дело. Но хочет он того или не хочет, кино активно вмешивается в его личную жизнь. В этом и заключается могущество кинематографа. В мою жизнь детище Люмьера ворвалось, когда мне было пять лет. А вырваться до сих пор не может. Чувствую, что я стал профессиональным кинозрителем.

Так вот, насчет личной жизни. От кино сейчас очень много требуют. Перед ним ставят разные большие задачи. На него

возлагают всевозможные разумные, добрые и вечные миссии. И это прекрасно. Но помним мы и о том, что иной раз зритель протискивается к амбразуре касс кинотеатра в рассуждении развлечься. Или, так сказать, всласть попереживать, следя за острыми поворотами сюжета, симпатизируя смелому, обаятельному, умному и удачливому герою. А тем временем слово «развлечение» у нас все еще порой подвергают осуждению. Напрасно! Ведь как хорошо, что четырехсерийный боевик «Щит и меч» собирает в общей сложности свыше ста миллионов любознательных зрителей. То есть примерно столько же, сколько «Тарзан» и «Бродяга» вместе взятые минус «Игры взрослых людей» и «Лунные ночи».

Конечно, вкусы зрителя многообразны. На всех угодить трудно. И киноискусству совладать с этой стихией нелегко. Вот почему хочется помечтать о большой ежедневной (или через день) всесоюзной киногазете. А бумагу занять у местных кинорекламных изданий. Что греха таить, они так порой делаются, что лучше бы их и не было.

Потом еще приятно помечтать о создании где-нибудь в центре Москвы кинотеатра специально для показа так называемых трудных, непростых фильмов. Билеты в нем должны быть вдвое, втрое, вчетверо дороже, нежели в обычном кинотеатре. И пусть себе ходят туда те, кто считает себя достаточно подготовленным, чтобы наслаждаться киноискусством для десяти — пятнадцати «посвященных».

Оторвавшись на два-три часа от своей личной жизни, зритель идет в кинотеатр посмотреть на личную жизнь героев фильма. Быть может, он соотнесет ее со своей. Быть может, на фоне киноэкранной жизни героев кому-то его собственная покажется скучной, пустой, никчемной, проходящей мимо настоящей жизни. И тогда хвала фильму, заставившему человека вспомнить, что он человек на этой земле. Ведь экран способен так рассказать зрителю о прошлом, что дыхание истории его страны становится его собственным дыханием, и он выходит из кинозала, чувствуя себя, ощущая себя единой со всеми частицей истории, а потому ответственным за вчерашний, сегодняшний и завтрашний день своей Родины.

Вот почему личная жизнь на экране при внимательном рассмотрении оказывается личной жизнью общества. Оказывается, что и у общества в целом существует своя, обобщенная личная жизнь, обобщившая личную жизнь каждого из нас, сидящих в кинозале.

Кстати, за прошедшие десятилетия наш кинематограф столько наобобщал, что появилась профессия киноведа. Киновед — это человек, который понимает кино, разбирается в нем, пишет серьезные статьи и книги о кинематографе. Хвала ему и честь. Во ВГИКе даже имеется специальный киноведческий факультет, на котором студенты учатся понимать язык кинематографа от Адама до наших с вами юбилейных дней. Киноведчество — вещь тонкая. Это опыт. И прежде всего жизненный. Ибо искусство кино, как и всякое искусство, мерится жизнью. Мне думается, что наши киноведы — это пока самый робкий десяток в системе нашего кинематографа. В эти замечательные юбилейные дни лучше всего бы сосредоточить внимание на нерешенных вопросах. Поэтому мне хочется мобилизовать киноведчество таким призывом: «Все как один на защиту советского кинематографа от халтуры, серости и пошлости! Да здравствует кинематограф политически зрелый, партийно страстный, высокохудожественный!»

Мы, простые советские фельетонисты, сегодня от души жмем мозолистую лапу юбиляру, желая во всем ему добра и большого-пребольшого экранного киносчастья.

Ей-богу, он этого заслуживает.

Аплодисменты

Ю. Золотарев

Недавно кинохроникер — это показывали на экране — брал интервью у одного гражданина.

Фамилию гражданина, извините, забыл.

А что ее помнить — он не сделал ничего особенного. Так, ерунда: по дороге домой прыгнул в ледяную воду и спас двух тонувших детей — сначала девочку, потом мальчика.

То ли этому гражданину ответы на вопросы заранее подсказали, то ли он по собственной инициативе, наслушавшись вдоволь таких же ответов, уже механически и стандартно реагировал на поздравления:

— Что вы, я ведь не сделал ничего особенного! На моем месте так поступил бы каждый.

Выйдя из кинозала, я решил откровенно поразмышлять наедине: раз каждый, значит, и я? Конечно, я бы обязательно попытался что-нибудь предпринять. Но смог бы я броситься в полынью?

И чистосердечно сам себе признался: ох, вряд ли! Я ведь плавать не умею. И единственное, чего достиг бы нырком,— немедленно утопил и себя и ребят.

Захотелось себя презирать. Но потом вдруг вспомнились некоторые мои знакомые, вполне, между прочим, честные, приличные люди, у которых хватает культуры, ума, трудолюбия; при этом они если и не страдают водобоязнью. то во всяком случае физической подготовкой не отличаются.

Что поделаешь, идеальный герой — явление в общем-то не такое уж частое, он, как говорится, на улице не валяется.

Случается у нас так, что устами самого отличившегося превращают необычный, яркий, смелый поступок в повседневную, заурядную работенку: чего там! Шел, глянул, прыгнул, спас, отряхнулся и дальше пошел.

Ничего особенного!

В одном документальном сценарии рассказывалось, что молодой паренек вытащил уже не из воды, а из огня, не двух детей, а весь состав коммунальной квартиры!

Дальше подробно описывается, как ищут героя, а он скрывается. Застенчивый!

Чем упорнее разыскивают, тем он упорнее прячется, а потом, обнаруженный, упирается, отбрыкивается и пытается убежать.

Будто он совершил не доброе, а злое дело, не вынес из горящего дома людей, а сам поджег этот дом!

И когда ближе к финалу его все-таки подтаскивают к машине и везут чуть ли не связанного на пионерский сбор, он там с трибуны сразу и решительно отмежевывается:

— Это не я!

Это не он, видите ли, спас людей из огня. А кто же тогда? Сами они себя спасли?

Нет.

— Это, товарищи, мы все с вами спасли,— заявляет под аплодисменты киногерой.— Родители, которые воспитали меня таким сознательным спасителем. Учителя, которые научили меня буквально всех-всех спасать. Вы, ребята, ваши отличные отметки, вдохновившие меня на такое спасение. Спасибо вам, спасибо всем нашим людям за это!

Будем взаимно вежливы — ответим: «Пожалуйста». Но не правильнее было бы все сделать наоборот?

Ведь по логике вещей спасибо надо сказать герою. И дело героя ответить: «Пожалуйста»...

С. Эйзенштейн

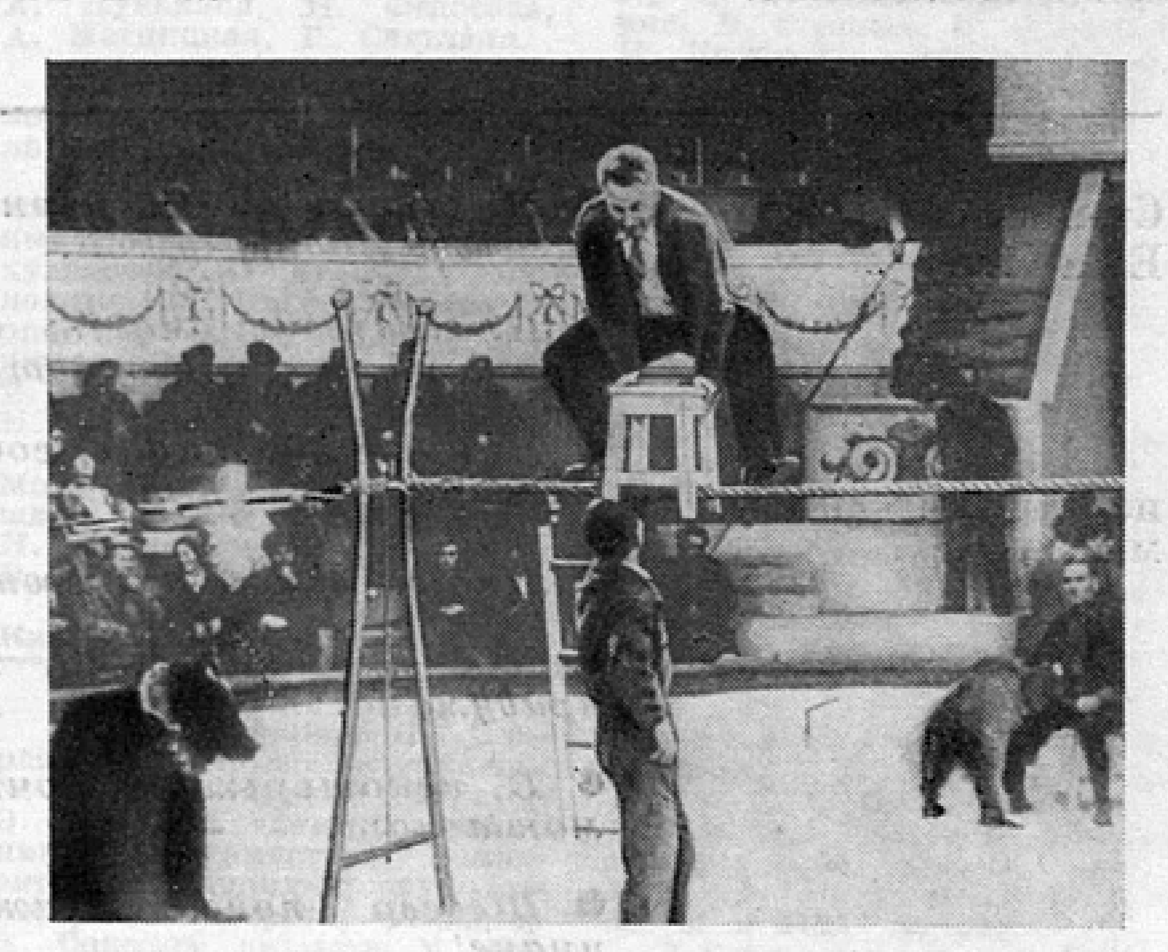


Мастера шутят





Ю. Райзман и Л. Косматов



Г. Александров

Человек отличился, стал, допустим, чемпионом по лыжам или, того знаменательнее, в работе своей добился рекордной выплавки стали. Замечательно! Есть чем гордиться. Вместо этого, смущенно кокетничая, он твердит с кино- или телеэкрана:

— Это не я! То есть это, видимо, я, но тут прежде всего заслуга всех моих друзей — спортсменов, локоть которых я постоянно ощущал на дистанции.

Или:

— Ну что особенного? Ведь рекордная плавка — результат не столько моих, сколько общих усилий всей смены, всего цеха, работников всего нашего завода. Им и слава, им и уважение, им и почетная грамота! И вообще «ура» нашему рабочему классу!

Вроде бы справедливо, возражений нет. Но кому все-таки персонально вручать почетную грамоту?

Тут, очевидно, самое время сказать, что мы хорошо представляем себе важнейшую роль взаимовыручки, товарищеской поддержки и помощи коллектива.

Да, да, отчетливо представляем!

Самое время, очевидно, сказать, что мы за скромность, против зазнайства, кичливости и бахвальства как в жизни, так и в кино.

Само собой разумеется!

Но мы и против попыток заботливо распределить сугубо единоличные успехи, достижения, подвиги на всех понемножку.

Нет, далеко не каждый может вытащить утопающего из воды. Далеко не каждый способен дать рекордную выплавку, снять высокохудожественный фильм или победить на лыжных гонках.

Конечно же, нам всем очень приятно и радостно, что подобные дела и поступки рождаются именно в нашей среде — в этом есть своя великая закономерность. Герои и просто отличившиеся становятся для других вдохновляющим примером.

Им-то как раз предназначены аплодисменты и слова, почет и цветы, уважение и награды. И в будние дни и в праздничные. Это естественно. Пусть это так же естественно получается на экране.

Станислав Ежи Лец

ИЗ «НЕПРИЧЕСАННЫХ МЫСЛЕЙ»

- ***Писатели! Не чернилами — кровью нужно писать! Но не чужой.***
- ***Плагиаторы могут спать спокойно. Муза — женщина, и не откроет, кто был первым.***
- ***Минута познания собственной бездарности — это проблеск гения.***
- ***Иногда лавры пускают корни в голову.***
- ***Все уже написано, к счастью, не все еще придумано.***
- ***В некоторых источниках вдохновения Музы моют ноги.***
- ***Шедевр поймет даже дурак! Но насколько иначе!***

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Каратель» (по сюжету Г. Севастикоглу), 8 ч.

Автор сценария О. Стукалов; режиссер-постановщик М. Захариас; главный оператор Г. Лавров; художник А. Фрейдин; музыка из произведений Микиса Теодоракиса; звукооператор Б. Венгеровский; режиссер И. Мансурова; редактор М. Рооз; директор картины Ф. Могилевский.

Роли исполняют: Вангелис — Е. Киндинов, Мария — М. Вандова, Димитрис — В. Войнический-Соцки, Никос — Г. Бурков, Тони — С. Шакуров, Элени — С. Орлова, Маргарита — И. Пайкина, сержант — А. Джигарханян, господин Андреас — Л. Каневский, Сотирхос — С. Белевендис, священник — М. Захариас.

В эпизодах: Г. Аразян, Э. Гершман, Б. Клюев, С. Каратаев, Ф. Нерсесова, Г. Соколов, В. Сизоненко, В. Файнлейб, Т. Шварц.

«Джамиля» (по одноименной повести Ч. Айтматова), 8 ч.

Автор сценария Ч. Айтматов; режиссер-постановщик И. Поплавская; главный оператор К. Кыдыралиев; главный художник А. Кузнецов; композитор Н. Сидельников; текст песен Б. Сарногоева; звукооператор В. Беляров; режиссер А. Кузнецов; редактор О. Козлова; директора картины: И. Харитонов, М. Воловик, С. Марин.

Роли исполняют: Джамиля — Н. Аринбасарова, Данияр — С. Чокморов, Сеит — Н. Дубашев, мать — А. Джангорозова, Садык — А. Кенжеков, Осмон — М. Бахтыгиреев, художник — Б. Бейшеналиев, бригадир Орозмат — Н. Китаев.

В эпизодах: Д. Куюкова, С. Кумушалиева, Г. Дулатова, Д. Сыдыкбекова, К. Рысмендиева, Б. Шалтаев, Б. Алиев, И. Абдубачаев, Б. Молдыбаева, Д. Ибраева, М. Алдояров, К. Атабеков, М. Ашимбаев, Д. Сейталиев, М. Токтобаев, Р. Абдубачаева, М. Курманалиева, Н. Мамбетова, Ш. Супотаева, К. Койчуманова, А. Джантемиров, Э. Молдобеков, Р. Роззаков, Р. Кемпербаев, С. Бийназаров, К. Давлеталиев, Т. Океев, И. Рыскулов, М. Чокморов, У. Худайбергенов, И. Джумабеков.

Текст от автора читает Ч. Айтматов.

«Бег иноходца», (по первой части повести Ч. Айтматова «Прощай, Гульсары»), 8 ч.

Автор сценария Ч. Айтматов, режиссер-постановщик и главный оператор С. Урусевский; главный художник Е. Черняев; композитор М. Вайнберг; звукооператор Р. Казарян; режиссер Б. Фридман, дрессировщик Н. Ситько; редактор Н. Глаголева; директор картины В. Фридман.

Роли исполняют: Танабай—Н. Жантурин, Джайдар — Б. Кыдыкеева, Бюбюжан — Ф. Шарипова, Чоро — К. Алиев, Ибраим — С. Джумадылов.

В эпизодах: К. Досумбаев, С. Умбетбаев, Б. Эшенкулов.

Текст от автора читает Ю. Соломин.

«Зинка» (по рассказу В. Лихоносова «Что-то будет»), 3 ч.

Автор сценария Б. Можаев; режиссеры-постановщики: С. Дружинина, В. Попов; оператор В. Минаев; художник К. Степанов; композитор М. Кожлаев; звукооператор В. Попов; редактор Э. Смирнов; директор картины В. Цирупь.

Роли исполняют: В. Федорова, В. Соломин, М. Чигарев, А. Дорохина, А. Лукьянов, Н. Федосова, А. Магницкая, Г. Светлани.

«Мотря» (по мотивам повести К. Паустовского «Начало неведомого века»), 2 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Г. Габай; главный оператор Н. Васильков; художник В. Агранов; композитор И. Ключарев; звукооператор Ю. Горецкий; режиссер Ю. Фокин; редактор В. Гракина; директор картины Н. Юрьева.

Роли исполняют: Мотря — Г. Нехаевская, старшина — М. Голубович; Н. Яковченко, Ю. Жариков, В. Дорошенко, Н. Олейник.

Киностудия «Ленфильм»

«Источник», 9 ч.

Автор сценария И. Дворецкий; режиссер-постановщик А. Граник; главный оператор Э. Яковлев; главный художник Б. Бурмистров; композитор В. Гаврилин; звукооператор А. Зверева; режиссер А. Соколов; редактор М. Кураев; директор картины В. Попов.

Главные роли исполняют: Леля — Д. Ритенберг; Савелий — В. Кашпур, Оксана — Н. Рыбакова, Кеха — Л. Неведомский, Петр Семенович — А. Чернов, Павлик — С. Зеленин, Нелля — Л. Нилова, Тимоха — В. Горьков, Гусев — С. Соколов, бухгалтер — Н. Смирнов, Лиза — Л. Гурова.

«Живой труп» (по пьесе Л. Н. Толстого), 2 серии, 15 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик В. Венгеров; главный оператор Г. Маранджян; главные художники: М. Гаухман-Свердлов, Н. Суворов; композитор И. Шварц; звукооператор Е. Нестеров; режиссер В. Терентьев; редактор Х. Элкен; директор картины М. Генденштейн.

Роли исполняют: Федор Протасов (Федя) — А. Баталов, Лиза — А. Демидова, Виктор Каренин — О. Басилашвили, Анна Павловна — Л. Штыкан, Саша — Е. Черная, Анна Дмитриевна Каренина — С. Пилявская, князь Абрезков — Е. Кузнецов, Маша, цыганка — С. Тома, Афремов — В. Кузнецов, офицер — П. Крымов, музыкант — А. Кожевников, судебный следователь — О. Борисов, Петушков — Н. Боярский, Иван Петрович — И. Смоктуновский.

В эпизодах: В. Арсентьев, А. Афанасьев, А. Алексеев, Н. Борисенко, В. Веселкин, С. Евстифеева, А. Кононова, А. Савостьянов, Ю. Свирин, В. Серпков, С. Шишков, И. Колосова; солисты цыганского хора: В. Баглаенко, Б. Вишневский, О. Деметр, А. Дулькевич, Л. Массальская, И. Морозова, Н. Морозов, Н. Панкова, О. Старостина, С. Тимофеева.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Падающий иней», 9 ч.

Автор сценария К. Кудиевский; режиссер-постановщик В. Ивченко; оператор А. Прокопенко; художник М. Юферов; композитор Б. Буевский; звукооператор Г. Матус; режиссер В. Кондратов; редакторы: Г. Зельдович, В. Черный; директор картины Г. Чужий.

Роли исполняют: Сильвана — Н. Мышкова, Ганс — С. Олексенко, хозяин — П. Вескляров, дочка хозяина — М. Урская, инвалид — В. Вильский, сын рыбачки — Юра Бибиков.

В эпизодах: В. Бибиков, А. Бойко, С. Буликану, Ф. Гладков, О. Глущук,

А. Горюшин, В. Ефимов, В. Капацина, В. Квитка, Я. Козлов, В. Максименко, Н. Пишванов, Н. Рыльский, И. Щербина.

«Аннычка», 9 ч.
Авторы сценария: Б. Загорулько, В. Ивченко; режиссер-постановщик Б. Ивченко; оператор Н. Кульчицкий; художник В. Новаков; композитор В. Гомоляка; текст песен М. Ткача; звукооператор Р. Бисноватая; редакторы: Г. Зельдович, В. Черный; директор картины Т. Кульчицкая.
Роли исполняют: Аннычка — Л. Черновал-Румянцева, Андрей — Г. Григориу, Кметь — К. Степанков, Роман — И. Миколайчук, Ярослав — А. Барчук, Иванко — И. Гаврилюк, мать Аннычки — О. Ножкина, Крупяк — Б. Брондуков, Семен — В. Симчич.
В эпизодах: Н. Козловская, Ю. Попелов, Г. Гараджук, В. Расстальной, Ф. Стригун.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Дж. Джабарлы

«Красавицей я не была» (по одноименной повести Б. Байрамова), 8 ч.
Авторы сценария: Б. Байрамов, И. Стреков, при участии А. Кулиева; режиссеры-постановщики: Т. Таги-заде, А. Кулиев, Р. Аскеров; главный оператор А. Полканов; художник К. Наджаф-заде; композитор Ф. Амиров; звукооператор И. Попов; режиссер Н. Садых-заде; директор картины А. Мамедов.
Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.
Главные роли исполняют и дублируют: Саида — Х. Касимова (дублирует Н. Рычагова), Шариф — И. Османлы (А. Тарасов), Мазаир — Ш. Алекперов (В. Ферапонтов), Чингиз — Э. Алиев (О. Мокшанцев), Курбан — С. Гусейнов (К. Тыртов), Имран — А. Абасов (Б. Кордунов), Гамид — Р. Афганлы (Н. Граббе), Гезаль — С. Мустафаева (В. Алтайская).

Киностудия «Арменфильм» имени Амо Бекназаряна

«Братья Сарояны», 10 ч.
Автор сценария Г. Борян; режиссеры-постановщики: Х. Абрамян, А. Айрапетян; операторы: С. Геворкян, К. Месян; главный художник Р. Бабаян; композитор М. Вардазарян; звукооператор И. Ордуханян; режиссер Р. Мартиросян; редактор В. Мнацаканян; директор картины В. Бадалян.
Роли исполняют: Гайк — Ф. Довлатян, Геворк — Х. Абрамян, дед Артин — Г. Джанибекян, мать — А. Масчян, Анаид — И. Агамян, Папян — А. Айвазян, Сурмелян — Б. Нерсесян, Тагуи — Л. Элиава, Врам — В. Ехшатян, Севачерян — А. Сагратян.

Киностудия «Таджикфильм»

«Белый рояль», 8 ч.
Автор сценария Т. Зульфикаров; режиссер-постановщик М. Махмудов; оператор И. Барамыков; художник Х. Бакаев; композитор А. Зацепин; текст песен О. Гаджикасимова; звукооператор Б. Арабов; балетмейстер М. Бурханов; режиссеры: Р. Турабеков, Б. Садыков; редактор Л. Киямова; директор картины Э. Дашевский.
Роли исполняют: Лола — С. Азаматова, Алла — Н. Шацкая, Шоди — Р. Ахметов, Ю. Ю. Ахмедов — Ф. Мкртчян, Малохат — М. Якубова, Бобо-Касым — А. Касымов, Розия — Т. Кокова, Вожак — А. Смирнов, Али — А. Бешимов, Вали — Б. Хамидов.
В эпизодах: Т. Залевская, Т. Приходько, Т. Таиров, М. Тахири, М. Рыжий, Т. Верхова, Р. Джабраилов.

Киностудия «Союзмультфильм»

«Умка», 1 ч.
Автор сценария Ю. Яковлев; режиссеры и художники: В. Пекарь, В. Попов; оператор Н. Климова; композитор Е. Крылатов; звукооператор Б. Фильчиков; художники: Д. Анпилов, Л. Рыбчевская, О. Орлова, В. Шевков; редактор П. Фролов; директор картины Ф. Иванов.
Роли озвучивают: М. Корабельникова, К. Румянова, В. Попова.

«Фитиль» № 79, 1 ч. (всесоюзный сатирический киножурнал).
«В тихом омуте» (ЦСДФ).
Автор М. Вознесенский; текст Ю. Алексеева; оператор О. Рейзман; композитор О. Фельцман.
«Научный подход» («Грузия-фильм»).
Автор А. Гладилин; режиссер Т. Гошадзе; оператор Г. Рачвелашвили.
Роли исполняют: И. Кахиани, И. Хвичия.
«Туда — обратно» (Западно-Сибирская студия).
Автор Э. Графов; оператор В. Мамонтов; композитор О. Фельцман.
«Заколдованный круг» («Союзмультфильм»).
Автор Л. Лиходеев; режиссер Л. Аристов; оператор Н. Климова; художник А. Данилов; композитор Е. Птичкин.
Главный редактор журнала С. Михалков.

«Фитиль» № 80, 1 ч. (всесоюзный сатирический киножурнал).
«Демагог» («Мосфильм»).
Автор Ф. Камов; режиссер А. Гордон; оператор Г. Куприянов.
Роли исполняют: А. Козубский, Г. Ялович.
«По кирпичику» (Казанская студия кинохроники).
Автор В. Потехин; операторы: Л. Барышев, Л. Мирзоев; композитор В. Рубин.
«Есть ли жизнь на Марсе?» («Союзмультфильм»).
Авторы: А. Столбов, А. Тараскин; режиссер В. Котеночкин; оператор Е. Петрова; художник Б. Корнеев.
Главный редактор журнала С. Михалков.

«Фитиль» № 81, 1 ч. (всесоюзный сатирический киножурнал).
«Индивидуальный подход» («Мосфильм»).
Автор С. Комиссаренко; режиссер А. Бобровский; оператор Г. Куприянов.
Роли исполняют: Е. Весник, Л. Дуров, С. Цейц, Е. Шутов.
«Крышкам — крышка!» («Беларусьфильм»).
Авторы: И. Белоус, В. Зуб; режиссер В. Рубинчик; оператор В. Еркин; композитор В. Рубин.
«Доисторическая новинка» («Союзмультфильм»).
Автор В. Капнинский; режиссер Н. Лернер; художник Р. Зельма; оператор Е. Петров; композитор М. Меерович.
Главный редактор журнала С. Михалков.

искусство
КИНО

Сценарий

Леонид Зорин

Секундомер

КИНОПОВЕСТЬ

Кострецов стоял с Татьяной в стороне. Неподалеку Александр спорил с Семеном. Вася показывал Мише и женщинам фокусы.

— Ты изменился,— сказала Татьяна.— Но ведь ты этого хотел.

— Смотря чего,— усмехнулся Кострецов.— Постареть я не хотел.

— Ты не постарел, успокойся. Ты просто стал старше.

— Школа столицы.

— Видимо, так,— согласилась Татьяна.

— А ведь боялся я ехать! Впрочем, это естественно: поворот судьбы.

— Кто твоя жена?

— Референт в министерстве. Большая умница.

— У тебя мальчик?— спросила Татьяна.

— Уже двое. Отстаешь от событий.

— Рада за тебя.

Они помолчали.

— Проблема выбора это проблема века,— донесся до них голос Александра.

— Фикция,— говорил Семен,— в конце концов, жизнь выбирает за нас.

— Дура природа,— возмутился Александр,— не знает, кому подарить талант.

Семен усмехнулся.

— Теперь посмотрите на мою правую руку: пусто!—торжествуя, возгласил Вася.

Женщины пришли в восторг.

— Танюша,— осторожно сказал Кострецов,— это, разумеется, не мое дело, но все-таки почему вдруг — ты и этот нападающий? Как это совместить?

— Он мне нравится. А почему бы нет?

— Не знаю, не знаю,— Кострецов покачал головой,— ты извини, но это кожный роман...

— А у меня есть кожа,— сказала Татьяна,— ты об этом забыл?

— Тебе хочется сказать мне неприятное,— пожал плечами Кострецов,— пусть так.

— Может, и хочется.

— Нельзя давать волю чувствам,— сказал Кострецов.

— А мыслям?

— Мыслям тем более нельзя.

— Растешь,— сказала Татьяна.

Из комнат вышли Острогорский и Лавров.

— Вот и он,— сказала Нина,— несносный человек, всех перепугал.

— Пустяки,— сказал Острогорский,— Сергей Сергеевич сделал мне маленький массаж, и я вновь юн, свеж и бодр.

— Но танцевать мы больше не будем,— сказала Ася.

— Слушайте,— спросил Кострецов Лаврова,— меня вот интересует, что вы будете делать, когда прекратите играть?

Лавров смотрел на него, не торопясь ответить. Ему очень хотелось сказать что-нибудь резкое, но он увидел глаза Татьяны и сдержался.

— Ну вот,— сказала Ася,— Сергею Сергеевичу об этом еще рано думать.

Окончание. Начало см. в № 7.

— Думать никогда не рано,— усмехнулся Кострецов.

— Поживем — увидим,— сказал Лавров.

Он наклонился к Татьяне.

— Мне пора.

— Ну что ж, поедем,— сказала она.

Лавров обменялся со всеми рукопожатиями.

Острогорский задержал его руку в своей.

— А я еще покуражусь,— сказал он с вызовом и внезапно подпрыгнул.

Они ехали в электричке. Рядом сидел художник, он самозабвенно выводил в распахнутом альбоме резкие парадоксальные линии. Лавров не сразу сообразил, что это карикатурист. Скамья напротив была пуста. Где-то в конце вагона негромко пели. За окном неслась сумеречная пригородная природа.

— Какой ты ранимый, Сережа,— вдруг сказала Татьяна,— а еще спортсмен.

— О чем ты с ним говорила?— спросил Лавров.

— О коже,— усмехнулась Татьяна.

— О какой еще коже?

— О всякой. О толстой, о тонкой. Вот у тебя кожа тонкая. Чуть притронешься — она уже болит.

Лавров помолчал.

Потом негромко сказал:

— Говорят, Александр этот — голова...

Татьяна подтверждающе кивнула.

— ...Семен — ученый. Что они со мной только про футбол, можешь ты мне объяснить?

— Могу,— сказала Татьяна,— но не хочется.

— Я знаю не про один мяч,— сказал Лавров.— И мне все интересно. Я любопытный.

— Не злись, я верю.

— Не люблю в гости ходить,— сказал Лавров.

— А старик тебе не понравился?

— Понравился,— сказал Лавров.— Я вообще стариков люблю. Они умные, хитрые.

— И они не боги,— задумчиво проговорила Татьяна.

— Конечно,— согласился Лавров.— Вот твой мне сказал: жизнь ваша — вечный праздник.

— Разве нет?— спросила она.

Усмешка сошла с его губ.

— Если с самолета да на поле, да в дождь, да еще колено саднит с прошлой игры, когда тебя приложили, то-то уж праздник! Да если еще игра не пошла, мяч не слушается, ребята злятся...

Он посмотрел в окно на темнеющее печальное поле, на редкий сосенник и добавил:

— А женатики, те и вовсе доходят — месяцами детей не видят.

— Так что ж ты играешь?— спросила Татьяна.

— А утро вечера мудренее,— улыбнулся Лавров,— утром проснешься и видишь: без футбола — никуда. А тут новая игра подошла, и все на лад, все как надо, тут такое чувствуешь — все отдай и все мало!

— Азартный ты человек,— сказала Татьяна.

— Нет,— сказал Лавров,— тут не азарт.

— А что же?

— Не знаю, как сказать, а не азарт.

Электричка остановилась. За окном на платформе замелькали лица, в вагон вошла группа молодых людей, они уселись напротив Лаврова и Татьяны.

— Если Булыгу завтра поставят, будет законно,— продолжал развивать свою мысль длинный парень с угреватым лицом,— Булыга к нему приклеится.

— Сделает Лавров Булыгу,— отмахнулся его рыжий, широколицый спутник,— не видал он таких.

— Не сделает,— настойчиво твердил длинный.— Булыгу перебежать надо, а ему к ветеранам пора.

Третий — тщедушный, восторженный паренек — заявил:

— Завтра ребятки костьми лягут, две победы — и мастера!

— Булыгу поставят — будет порядок,— авторитетно сказал длинный.

И его металлические зубы сверкнули в победной улыбке.

Но тут его толкнул в бок тщедушный, он пригнул его ухо к своему рту и что-то жадно зашептал. И вот уже оба они, а за ними и третий воззрились на Лаврова.

Какие-то слова, еще не произнесенные, но уже родившиеся, роились на их губах.

— Идем,— сказала Татьяна и встала.

Лавров поднялся, они прошли насквозь три вагона и остановились в тамбуре. В нем было почти пусто, лишь у окна с надписью «дверь открывается автоматически» стоял человек с двумя палками в руках и женщина в старомодном пуховом берете.

— Узнали,— усмехнулся Лавров.

— Это ужасно,— сказала Татьяна.

Он не понял.

— Что?

— Такая жизнь на виду. Каждый день твое имя у всех на устах. И все его треплют, как им заблагорассудится.

Он пожал плечами.

— Болеют за свою команду.

Она взглянула на цепочку, которой он играл.

— Давно у тебя эта цепочка?

— С первой игры в основе. Все матчи с ней.

— Что такое основа?

— Основной состав.

— Сколько ты играешь, Сережа?

— Пятнадцать лет.

Она помолчала. За окном неслись сумеречные рощи. Потемневшее небо казалось пустынным и печальным.

— Все-таки что это такое?— спросила Татьяна.

— О чем ты?

— Твой футбол... Что это — гашиш? Бегство от жизни? Почему он собирает столько людей вместе?

— Собирает, значит — могуч,— сказал Лавров.— Люди вместе — это хорошо.

— Не всегда,— сказала Татьяна.— Я читала, в Турции болельщики чуть не сожгли город, в Аргентине стреляли.

Лавров помрачнел.

— Футбол тут ни при чем,— сказал он.— Футбол для радости.

— Для радости, а они убивают.

— Футбол ни при чем, — повторил Лавров,— накопили злости, а куда ее деть, не знают. Вот и жгут.

Помолчав, он прибавил:

— Я это уж слышал: Турция, Аргентина... Можно еще вспомнить. Люди играют сто лет, было всякое. Но ведь недаром играют сто лет.

— Не философствуй, Сергей,— сказала Татьяна,— в конце концов, мяч это мяч.

— Конечно,— сказал Лавров,— и все-таки... Где я не был? Столько стран, столько людей... Мне чужие, друг другу чужие, а придут на стадион — и вроде бы родня. Кажется, еще чуть и что-то в них поймешь...

Она посмотрела на него с каким-то грустным сочувствием.

— А тебе обязательно надо понять?

— Я бы хотел,— сказал он серьезно.

— А я бы хотела знать, что нас ждет,— сказала Татьяна.

— Еще бы.

— Достань твоего Пушкина, погадаем.

— Как это?— он вынул из кармана томик.

— Двести вторая страница, седьмая сверху,— сказала Татьяна.

— Сейчас,— сказал Лавров, листая,— сейчас найдем.. Вот двести вторая. Раз... два... «И долго, долго перед ним ...» — прочел он недоуменно.

— Туманно,— сказала она,— очень туманно. «Долго, долго, перед ним...»

— По-моему, вышло неплохо,— поразмыслив, сказал Лавров.— А ну, давай я.

Он передал ей книгу и сказал:

— Трехсотая, третья снизу.

— Посмотрим,— сказала Татьяна.

Чуть торжественно она прочла:

— «Одно сокровище, святыня...»

— Что бы это значило?— спросил Лавров.

— Это то, что тебя ждет. Сокровище.

— И святыня,— добавил Лавров.

Они замолчали. Стремительно приближался город. Вокруг уже возникали пристанционные строения, и множество рельсов струилось справа и слева.

Рядом человек с двумя палками неестественно высоким голосом говорил женщине в берете:

— В детстве меня мама никуда одного не пускала. Везде со мной. Отец тоже. Когда она не могла, он со мной. Теперь мать померла, отец помер — езжу сам.

Поезд остановился. Постукивая палками, инвалид двинулся к выходу. Лавров и Татьяна вышли на платформу, смешались с вывалившей из вагонов толпой.

— Плохо, когда родители умирают,— сказал Лавров.— Иди сам. Все сам да сам.

На площади перед вокзалом стоял огромный щит, возвещавший о завтрашнем матче.

— С тобой не соскучишься,— сказала Татьяна.

Шли по улицам, уже темным и оттого загадочным. Вечер был душист и мягок. Свет из окон и свет фонарей слегка подсвечивал тротуары. Успокоительно шелестела летняя листва.

— Кто этот Кострецов?— спросил Лавров.

— Ты же слышал: московский гость, вроде тебя.

— А еще?

— Доктор наук. Международник.

— А почему он на меня взъелся?

— Ты заметил?

— Заметил.

— А он мой бывший муж.

После маленькой паузы Лавров произнес:

— Вот оно что... А что ж ты тогда сказала: ничтожество.

— А он и есть ничтожество.

— Доктор наук?— удивился Лавров.

— Хоть бы академик.

Некоторое время они молчали. Потом Татьяна сказала:

— А я ему доброе дело сделала. Уехал он в Москву, пошел в гору. Теперь, наверное, мне благодарен.

— То-то он мог бы — съел меня, так тебе благодарен,— усмехнулся Лавров.

— Женился, двое ребят,— Татьяна покачала головой,— со мной жил, детей не хотел.

— Ты что, жалеешь?

— Нет, размышляю.

Они проходили мимо новенького щеголеватого здания, из которого неслась музыка. Рядом стояли молодые парни и девушки.

— Что это такое?— спросил Лавров.

— Подарок молодым,— засмеялась Татьяна.— Построили танцзал.

— Зайдем?

— Разве мы молодые?

— Разве нет?

— Футболисту легко сохранить эту иллюзию,— сказала Татьяна.

— Ты в точку попала,— он кивнул с неопределенной улыбкой.

— ...А медику — трудней.
— Рискнем, Танюша.
— Ну, если поглядеть.

Поначалу они, действительно, только стояли у стены и поглядывали. Смотрели на девушек, взволнованных, возбужденных, безуспешно старавшихся придать себе безразличный вид, смотрели на парней, принаряженных, напряженных, в свою очередь пытавшихся подчеркнуть свое залихватское молодечество. Вырванные из быта, все они были чуть неестественны, и Татьяна то и дело усмехалась своим мыслям, без труда разгадывая их игру.

Лавров стоял, прислонившись к стене, и тоже смотрел на кружившиеся пары.

Вот новый город, новые люди, интересно, многие из них будут завтра на стадионе, на его последней игре? Мысль, которую он так старательно гнал от себя весь день, снова точно прошила все его существо и отразилась на лице Лаврова с такой выразительностью, что Татьяна испугалась.

— Что с тобой, Сережа? — спросила она, взяв его за руку.

— Ничего, — сказал он, — все в порядке.

— Посмотрел бы ты на себя...

Он повернулся к ней и принужденно улыбнулся.

— Все хорошо, Танюша.

— Я иногда думала: как живется звезде? — сказала Татьяна.

— Что ж ты придумала?

— Я хорошо придумала, а ты все портишь. Ты ведь тоже звезда.

— Я больше не буду, — сказал Лавров.

В шутливых словах ей почудился двойной смысл, но выяснять она не стала. Какой-то парень делал им знаки, одновременно танцуя с хорошенькой девушкой.

— Тебя, кажется, уже узнали. Вот наказанье...

Лавров обернулся и изумился.

— Это Жека!

Он ему помахал.

— Что еще за Жека?

— Мой коллега. Способный парнишка.

В этот момент он узнал и девушку — это была утренняя дежурная из гостиницы.

— Ну и хват, — покачал головой Лавров, невольно улыбнувшись.

Жека понял его улыбку и, довольный, подмигнул.

Новая мелодия поплыла над залом. Погас большой свет и лишь электрические блики, как белые снежинки, запорхали по стенам.

— Пойдем, Татьяна?

— Я разучилась, а ты?

— Ноги — это все-таки моя область, — пошутил Лавров.

— Они у тебя не застрахованы? Вдруг наступлю?

— Я привык, — он вздохнул.

Они смешались с толпой танцующих. В полутьме лица были едва различимы, слева, справа, пара за парой — щека к щеке, голова, уткнувшаяся в плечо. Где-то

на далекой эстраде чернели пиджаки оркестрантов, бросавших в зал обволакивающие звуки. Этот нехитрый, приобретенный за входной билет лиризм, над которым в другой обстановке Татьяна только бы посмеялась, внезапно подействовал и на нее.

— Странно,— произнесла она.

— Странно,— согласился Лавров, хотя она еще ничего не сказала.

— Мне все кажется, будто мы еще в восьмом «а» и ты меня пригласил на танцы.

— В клуб шоферов,— кивнул Лавров.

— Верно,— оживилась Татьяна,— а почему мы туда ходили?

— У меня там были знакомые,— сказал Лавров.

Хотелось вспоминать, найти что-то упущенное, утраченное и потому особенно дорогое.

— Помнишь, как ты прятался от моего отца?

— Он у тебя был суровый.

— Военный человек.

— Ты в него,— сказал Лавров.

Она улыбнулась.

— Сильно от меня доставалось?

— Порядочно.

Белые снежинки скользили по стенам, а вокруг были лица, лица, лица.

— Должно быть, мы странно выглядим,— сказала Татьяна.

— Почему?

— Все девчонки, мальчишки и вдруг — мы...

— Я ж тебе говорил: я такой же...

— А я нет.

— Зато ты красивая женщина.

Она засмеялась.

— Ты чудак. Помнишь, как ты меня провожал, когда отца перевели?

— Еще бы не помнить...

— Все бежал за поездом. До моста.

— Даже дальше,— сказал Лавров.

Вспыхнул свет. Они не сразу сообразили, что танец кончился. Наконец, он выпустил ее из объятий, и они отошли к стене. Совсем недалеко от них стоял Жека со своей новой знакомой.

— Привет,— сказал он и, показав рукой на освещенный зал, добавил:— Огни большого города.

— Город замечательный,— остерегающе сказала его спутница.

— Большой местный патриотизм,— ласково прокомментировал Жека.— Познакомьтесь. Зовут Лариса.

— Лавров,— он протянул девушке руку.

— Соберись, Лариса,— сказал Жека,— ты здороваешься за руку с живым богом.

— Я вас утром видела,— сказала Лариса.

После этого Жека и его новая знакомая были представлены Татьяне.

— Кудрявцев,— Жека галантно кланялся,— очень, очень рад.

— Не пора ли тебе бай-бай? — спросил Лавров.

— Режим — великая вещь,— согласно кивнул Жека,— но нервный подъем,— при этом он нежно взглянул на Ларису,— необходим вдвойне.

Грянула музыка.

— Последний танец,— сказал Жека, и они ушли.

— Сколько ему? — спросила Татьяна.

— Двадцать три.

— Совсем молодой.

— Не такой уж молодой, у нас есть Белкин, ему девятнадцать.

— Так ты же старик!— она шутливо всплеснула руками.

Лавров улыбнулся:

— Конечно.

Они стояли, наблюдая танцующих, когда рядом, в толпе, Лавров услышал голоса:

— Ты не спеши. Мы с него получим.

— И с Ларки тоже...

Разговаривали трое. Черные костюмы, белые рубашки, руки в карманах.

— Он у меня попоет,— сказал тот, что был повыше,— колоратурой.

Жека и Лариса танцевали совсем рядом, и тут Лавров понял, что речь идет о них. Нагнувшись к уху Ларисы, Жека что-то шептал.

— Клеит,— сказал один из парней,— работа на совесть.

— Пошли,— сказал высокий.

Мелодия замерла. Оркестранты, переговариваясь, покидали эстраду, посетители танцзала, размягченные и разнеженные, тронулись к выходу. Лавров увидел в дверях Жеку и Ларису.

— Скорей,— сказал он Татьяне.

— Что случилось? — спросила она.

— Скорей, Танюша.

Но пробиться к выходу было не так просто. Когда Лавров и Татьяна вышли на улицу, он не обнаружил ни Ларисы, ни Жеки.

— Черт...— пробормотал Лавров.

— В чем дело? — она взяла его за руку.

— Дело дрянь,— сказал Лавров.

Они шагнули за угол, сразу же провалились в темноту, и Лавров услышал задыхающийся голос девушки:

— Мальчики, не надо... Мальчики, я прошу...

— С тобой — после,— донесся нарочито ленивый голос.

Теперь Лавров их увидел. Жека, сжав кулаки, отступал к стене, прикрывая спину. Трое, не спеша, подходили все ближе.

— Ну что? — сказал один.— Познакомимся?

— Мальчики, я вас прошу,— взывала Лариса.

Лавров в два шага оказался рядом.

— Домой, ребята,— сказал он,— домой. Спать пора.

— Проходи, дядя,— сказал высокий,— не встревай в чужой разговор.

— По домам, говорю,— повторил Лавров,— некогда мне.

И тут же поймал вскинутую руку и отогнул ее назад.

— Пусти, сломаешь,— крикнул парень.

— Все может быть,— согласился Лавров.— Только орать не надо.

— Ты только одного отгони,— проговорил Жека,— с другими — я сам.

Но те уже отступали. Теперь Лариса повисла на своем кавалере.

— Жека,— стонала она,— я вас прошу... Мне ведь здесь жить.

— Попадешься,— донеслось из темноты.

— Давай, давай,— крикнул Жека.— Ах, Ларочка, Ларочка, ваши поклонники оставляют желать...

— Сам хорош,— сказал Лавров,— перед игрой...

Жека вздохнул.

— Ты прав, капитан. Могла быть неувязочка. Я в бинтах, у Баулина — паралик, местный футбол торжествует.

— Иди спать,— посоветовал Лавров.

Жека прижал руку к груди.

— Уже,— сказал он.— Спасибо за помощь и критику. Пошли, Лариса.

Лавров и Татьяна брели по ночной улице.

— Парни — смешной народ,— Лавров покачал головой,— чуть что — шумят.

— Они шумят, а мне их чинить,— сказала Татьяна.

— Ну, до этого бы не дошло.

— Добродетельный и рассудительный,— усмехнулась Татьяна.— Нотации читаешь.

— Режим нарушать нельзя,— сказал Лавров.

— Ему нельзя, а тебе можно?— она взяла его под руку.

— Мне можно,— негромко сказал Лавров.

— Все-таки ты постарше.

— Потому и можно.

— Новое в науке,— она пожала плечами.— Ну вот, я пришла.

Они остановились у подъезда многоэтажного дома.

— Прощаться будем?— спросила Татьяна.

Он молчал.

— Не хочется? — спросила она.

— Когда ваш поезд ушел, я заревел,— сказал Лавров.

— А я сдержалась. Отца было стыдно.

— Женщины — они посильней,— сказал Лавров.

— Теперь-то я это знаю,— кивнула Татьяна.

Она провела рукой по его волосам.

— Будь здоров, Сережа.

— Спасибо.

— Удачи тебе завтра.

— Спасибо,— сказал он еле слышно.

— И всегда — удачи. Каждый день.

Он обнял ее, прижался губами к ее губам, и губы ее ответили.

— Пусти,— неожиданно она вырвалась,— пусти...
— Что ты? — спросил он растерянно.
— Не надо.
Она махнула ему рукой и исчезла в подъезде. Он посмотрел ей вслед и, заложив руки в карманы, зашагал к гостинице.

В холле гостиницы он встретил Баулина. В беспокойных глазах тренера был привычный испуг.
— Кудрявцева не видел? — спросил он Лаврова.
— Нет,— Лавров покачал головой.
— Горе мое,— сказал Баулин,— ну, я ж ему...
— Ладно,— сказал Лавров,— спокойной ночи.
— Будет с вами покой...
Но когда Лавров уже шел по лестнице, он его остановил.
— Сережа,— сказал он мягко.— Ты поспи.
— Постараюсь.
— Жизнь наша,— вздохнул Баулин.— Когда я кончал, тоже света не видел. Конечно, ты это ты. Я был середнячок. Но ведь сердцу не объяснишь.
Помолчав, он сказал:
— Все будет хорошо, ты человек образованный, знающий...
— Дипломированный,— улыбаясь, подсказал Лавров.
— Вот-вот. На ногах стоишь крепко.
Лавров посмотрел на его серебряный ежик, на пухлые губы и положил руку ему на плечо.
— Отдыхай. Жека не маленький — придет.
— Вот он, тренерский хлеб,— усмехнулся Баулин,— привыкай. И снизу жмет, и сверху жмут.
— Может, я тренером и не буду,— сказал Лавров.
— А кем же?— Баулин даже удивился.
— Думаешь, если хороший форвард, так хороший тренер? Как Бесков? Это не закон.
Баулин обиженно поджал пухлые губы.
— Я не о тебе,— сказал Лавров.— Ты человек толковый. Тебе бы характера...
— Характера у меня хватит,— усмехнулся Баулин,— прав мало.
— Идем спать,— сказал Лавров.

Но заснуть он не смог.
Он лежал на узкой гостиничной кровати, смотрел на застланную постель Жеки, который все еще не появился, смотрел в окно, за которым плыла плотная летняя ночь,— сна не было.
Тогда он закрыл глаза, но и это ему не помогло.
Картины его прошлого сменяли одна другую.
Увидел он себя на зарубежном стадионе, в майке игрока национальной сборной. Он стоял в центре поля, руки за спиной, стоял, легко перебирая ногами, рядом с това-

рищами. Только что отзвучал гимн, перед ними колыхались переполненные трибуны, пестрели барьеры в рекламных плакатах самых различных фирм, в тоннель уходил оркестр, игравший веселый марш.

Раздался призывный судейский свисток, и он ввел мяч в игру, откинул его налево и, получив ответный пас, помчался к воротам.

Потом он вспомнил прошедшее первенство мира, один из лучших своих голов, ревущий от восторга стадион, товарищей, целовавших его, почти плясавших от радости.

Вспомнил первенство Европы, финальную игру в Париже, неповторимую победу над югославами, кубок, который ребята передавали из рук в руки, смертельно усталые, пьяные от счастья.

И еще какие-то эпизоды, бесконечно дорогие, незабываемые, один за другим возникали перед его мысленным взором. Много раз описанный рейд по флангу в матче с венграми, когда он прошел четырех. Гол, который он забил уругвайцам в падении, ударом через себя. Мяч, влетевший от его головы в сетку греков.

Потом он увидел Татьяну, она невесело усмехалась.

Он открыл глаза. Жеки еще не было. За окном стало чуть светлее.

— Посчитать, что ли,— пробормотал Лавров.— Раз, два, три, четыре...

Это было старое, испытанное средство. Обычно ему никогда не удавалось дойти до полсотни — на третьем или четвертом десятке он засыпал.

Сейчас произошло нечто странное. Уже не его голос, а невидимый секундомер начал отсчитывать время. Это был сухой, щелкающий, тревожный звук.

И если до этого момента его видения имели какой-то смысл, то теперь он вовсе не мог понять ни их появления, ни лихорадочного ритма, в котором они проносились. Вспышка магния сверкнула перед его глазами — его опять фотографировали. Но репортеры расступились, и он увидел убегавшую Аню. Он хотел спросить ее, как она попала на заграничный аэродром, но тут перед ним возникла эстрада, на которой сидели он и другие игроки «Ракеты», и его верный поклонник, кумир театральной Москвы, народный артист, обернувшись к нему и его товарищам, читал стихи:

Твоя печальная пустыня,
Последний звук твоих речей —
Одно сокровище, святыня,
Одна любовь души моей.

В этот миг он обнаружил Татьяну и обрадовался, что она объяснит ему, откуда этот седой актер узнал, что они гадали по этим строкам, но тот засмеялся, и Лавров с удивлением увидел, что артист не в парадном костюме, а в рубашке и шортах, явно не отвечающих торжественности происходившего, и что это Максим Анатольевич Острогорский.

И уж совсем было непонятно, почему Острогорский произнес знакомые слова старого артиста:

— Играйте свою игру.

Лавров даже удивиться не успел, его вновь ослепила вспышка магния, и Тамара, кокетливо смеясь, сказала:

— Я хочу вас запечатлеть. С вами связаны надежды.

Он хотел ей ответить, но было некогда — надо было садиться в автобус, все игроки были уже на местах. Он сел, автобус покатился, он видел, как оставшиеся напутственно махали им вслед, и только Татьяна, неизвестно почему оказавшаяся среди провожавших, отвернулась с непонятной усмешкой.

И вновь застучал в его ушах секундомер.

— Восемьдесят восемь, восемьдесят девять, девяносто...

Скрипнула дверь. Вошел Жека. Тихо, чтобы не потревожить спящего Лаврова, разделся и лег.

Настало утро его последнего матча.

Он принял душ, сделал привычную разминку и спустился в ресторан на первом этаже. Ребята с Баулиным уже сидели за столами, среди них был Жека, умытый, розовый, свеженький, как огурчик. Он приветственно помахал Лаврову рукой. И все вокруг были нынче внимательны, подчеркнуто дружественны — кто подвинет к нему тарелочку, кто подаст хлебницу, кто нальет чаю. Не было обычных шуточек, взаимных шпилек, все были чуть торжественны и немногословны.

— Газеты местные кто-нибудь взял? — спросил Баулин.

— Я взял,— сказал Жека.

— Пишут?

— Надеются на успех любимой команды. «Весь город желает успеха» и так далее.

— Понятно,— сказал Баулин.

— Про нас — с полным уважением,— продолжал Жека,— «Команда Лаврова — грозный противник» и тому подобное. «Прославленный ас советского футбола выведет сегодня на поле своих товарищей».

— Хватит,— сказал Лавров.

— Я взял на твою долю,— сказал Жека,— для коллекции.

— Сергей Сергеевич, вы статьи про себя собираете? — спросил Белкин.

— Раньше собирал.

— Раньше вы собирали...— понимающе подхватил Белкин.

— А потом бросил.

— А потом уже бросили,— озабоченно сказал Белкин.

— «Не надо заводить архива», сказал поэт,— Лавров улыбнулся.

— Встали, ребята,— сказал Баулин.— Через полчаса у меня. Потом — отдыхать.

Жека лежал с закрытыми глазами. Лавров вышел из номера, прошел по коридору, отметил про себя, что сегодня дежурит не Лариса, а пожилая крашеная блондинка, и вышел на улицу.

Он шел по тротуару быстро и сосредоточенно — сегодня он знал, куда идет. Ни афиши, ни витрины, ни поглядывавшие на него люди не останавливали его внимания. Только когда огромное больничное здание выросло перед ним, он замедлил шаг. Пройдя мимо больных в пижамах, вышедших навстречу посетителям, мимо деловитых сестер, торопливо пробегавших по песочным дорожкам, он вошел в широкий мрачноватый вестибюль и обратился к девушке, сидевшей за окном.

— Как пройти в хирургическое?

— Второй этаж налево. Вы к кому?

Но он уже поднимался по лестнице.

— Здесь доктор Малинина?

— Она оперирует,— ответил молодой человек в халате, надетом задом наперед, в громадных очках. На голове его ловко сидел белый колпачок, рукава халата были засучены.

— Я подожду,— сказал Лавров.

Молодой человек пожал плечами.

— Ждите.

Лавров опустился на длинную скамью и только в этот миг заметил немолодую женщину. Бледная, сцепив пальцы, она неотрывно смотрела на белую дверь.

— Пинцет,— сказала Татьяна.

Сестра чуть замешкалась.

— Будьте внимательны,— еле слышно сказала Татьяна.

Некоторое время стояла тревожная напряженная тишина.

Потом Татьяна сказала:

— Кетгут.

И отошла от стола, срывая перчатки.

Потом она неторопливо мыла руки, лицо ее было осунувшимся, бледным, она выглядела старше на несколько лет.

К ней осторожно подошел молодой врач:

— Татьяна Алексеевна, вас ждут.

— Дайте закурить,— сказала Татьяна.

Она курила неровными короткими затяжками. Потом, на ходу гася папиросу, вышла в коридор.

И сразу же к ней метнулась женщина.

— Татьяна Алексеевна, что?

— Наберемся терпения,— сказала Татьяна, — сделаем биопсию. Будем надеяться на лучшее.

И, положив руку на плечо женщины, добавила:

— Как мне кажется, прошло неплохо.

Лавров нерешительно двинулся к выходу, когда она заметила и окликнула его.

— Сережа!

Он смотрел на нее, понурившийся, смущенный.

— Пройди сюда.

Он послушно вошел в маленькую комнатку. Татьяна вошла вслед за ним. И тут же появилась сестра со стаканом в руке.

— Татьяна Алексеевна, чаек.

— Спасибо,— она кивнула.

Сестра исчезла.

— Прости,— сказал Лавров,— я вижу, тебе не до меня.

— Трудный случай,— сказала Татьяна.

— Я однажды напросился смотреть одну операцию,— сказал Лавров.

— Зачем?

Он удивился.

— Так интересно же... Что говорить, вы колдуны...

— Какие мы колдуны,— она с досадой махнула рукой.— Мы мало можем.

После паузы Лавров сказал:

— Я думал, если ты будешь свободна... я хотел, чтобы ты вечером пришла на матч.

Она молчала. Он положил на стол рядом с ней билеты.

— Не знаю,— сказала она.

— Конечно, если ты занята...— пробормотал Лавров,— но мне это очень важно...

— Я не занята,— сказала она,— но я, наверно, не приду.

— Это, действительно, важно,— он почувствовал, что волнуется.

— Ни к чему это, ни к чему,— вдруг сказала Татьяна,— я плохо спала эту ночь, Сергей. В сущности, что произошло? Мы не виделись чуть не двадцать лет. Мы ничего не знаем друг о друге. Если честно — мы почти чужие. Как твой Жека и эта Лариса. Но ведь я не Лариса. Куда ты отсюда? В Киев? В Ростов?

— Я тебя понял,— сказал Лавров.— Возможно, ты права.

— Кому не захочется обратно... в восьмой класс... Но ведь это невозможно. Я не хочу быть смешной.

— Ну что ж,— сказал Лавров,— до свиданья.

— Когда ты едешь?

— Ночью. Будь здорова.

— И ты — будь здоров.

Неожиданно он остановился. Достал из кармана цепочку и протянул ее медленным, неуверенным движением.

— Отдай малышу.

И быстро ушел.

Она смотрела ему вслед. Она чувствовала, что надо его догнать, остановить, но почему-то не могла сделать ни шага. Только переводила взгляд с цепочки на забытые им билеты, с билетов на цепочку.

Город в день большого футбола — зрелище почти фантастическое. В учреждениях чем ближе к шести, тем чаще поглядывают на часы, в школах ученики томятся на последнем уроке — мысли их далеко, на самых серьезных заседаниях воцаряется какой-то легкомысленный дух, плохо гармонирующий с общим озабоченным видом. Десятый, двадцатый раз за последние дни люди становятся пророками, стратегами, тактиками, прогнозируют составы, игровые схемы.

Теперь представьте, что дело происходит не в Москве, не в избалованной, пресыщенной Москве, а в сравнительно небольшом городе, где одна, всего одна выступающая в первенстве команда, молодая, честолюбивая, жаждущая пробиться в первую группу, где футболисты не чужие, в сущности, люди, которых можно увидеть только на поле, а свои ребята, хорошо знакомые, знакомы их матери и отцы, их подружки. Между горожанами и игроками существует прочная, почти родственная связь, и вот

им, этим удальцам, выпадает шанс встретиться с прославленным клубом, объездившим все континенты, встретиться и, может быть, победить.

Есть от чего потерять голову, и горожане, действительно, ее теряют. Лавиной движутся зрители — сегодня все болельщики, и стар, и млад — все спешат на футбол.

Дребезжат трамваи на поворотах. Трамваи перегружены, на подножках висят. Солидно покачиваются автобусы, в них тоже не протолкнуться, диву даешься, как это они вместили столько людей.

Чем ближе к стадиону, тем больше пешеходов — идут, идут, идут...

Идут группами, беседуют, судят-рядят, размахивая руками, идут семьями — сыновья поторапливают отцов, а мужья жен, идут одиночки, нервно, стремительно. Не опоздать бы! Времени осталось совсем немного.

Если пролететь над городом и посмотреть с вышины, наверняка увидишь, как ручейки и ручьи сливаются в одну огромную реку, которую точно вбирает в себя овальный водоем стадиона.

Татьяна сняла халат, повесила его в шкафчик и машинально, раз-другой, повернула ключ. Потом она снова — в который раз! — достала цепочку и задумчиво оглядела ее, точно силясь что-то понять.

Вошла сестра.

— Где шеф? — спросила Татьяна.

— На футболе, где же...

— Уехал уже?

— Только что.

— Черт! — ругнулась Татьяна и поспешно вышла из комнаты.

Она попыталась сесть на автобус, но из этого ничего не вышло. Просительно поднимала руку, но машины не останавливались. Наконец, одна затормозила.

— В каком направлении? — спросил шофер. У него была рябая физиономия и ухарские разбойничьи глаза.

— На стадион.

— Не пойдет. В другую сторону.

— Вы меня подвезите, мне очень нужно.

— Не могу. Надо нервы беречь. Все, кто с билетом, мои личные враги. Не желаю на них смотреть!

— Я вас приглашаю,— сказала Татьяна.— Едем!

Он ошалело уставился на нее.

— Дела! Такая дама! — в восторге он сдвинул кепку на бок.— Садись, дорогая, и газанем!

В это же время по улице шел голубой автобус. Ехала «Ракета». Игроки сидели хмурые, сосредоточенные, только Жека смотрел в окно и улыбался. Баулин мял в руках газету, рядом сидел Лавров. Веки его были полуприкрыты. Автобус обогнал большую толпу. Футболистов узнали. Кто-то крикнул им вслед. Баулин незаметно для себя скатал газету в комок. Лавров усмехнулся.

— Разожми кулак,— посоветовал он,— пощади печатное слово.

У стадиона автобус ждала большая толпа. К Лаврову кинулись собиратели автографов. Он расписался и прошел в раздевалку. Тут подкатил и «Маяк». Своих встретили восторженным гулом. Смущенные, чуть растерянные, парни едва успевали отвечать на приветствия и пожимать протянутые руки.

Шофер и Татьяна шли мимо трибун, отыскивая свои места. Неожиданно она встретилась глазами с Васей и его белокурой женой. Супруги сидели рядом с центральной ложей, веселые, сияющие, возбужденные общим настроением. Оба с нескрываемым интересом воззрились на Таниного спутника. Шофер поймал их заинтересованный взгляд и озорно им подмигнул. Лицо Веры приняло подчеркнуто серьезное выражение, Вася с принужденной улыбкой помахал Татьяне газетой. Татьяна не успела ответить, толпа пронесла их дальше.

Они уселись, когда на поле уже выходили судьи. Татьяна передохнула и огляделась. Чаша стадиона была переполнена. Многоцветие ошеломляло. Татьяна увидела, что многие пришли с плакатами.

«Маяк», не гасни!» — призывал один плакат.

«Даешь кубок!» — гремел другой.

«Не так страшна «Ракета», как пишет газета!» — ободрял третий.

Четвертый плакат заклинал:

«Маяки, играйте дружно,
В четвертушку выйти нужно!»

Двумя рядами ниже, чуть наискосок, Татьяна увидела Ларису.

— Очевидно, футболисты получили места примерно в одном районе,— догадалась она и невольно усмехнулась.

Однако задержаться на этой мысли она не успела, потому что судейский свисток уже вызвал команды на поле.

Грянул марш.

— Держись, ребята!— громко рявкнул шофер, так, что по крайней мере три ряда обернулись и почему-то оглядели Татьяну.

— Булыга идет, играет Булыга,— заговорили вокруг, и Татьяна поняла, что Булыга был кумир горожан.

— Булыга! — надрывался шофер.— Молодчик!

— Лавров впереди? — поинтересовался человек в очках у соседа.

— Ну да,— хмуро ответил сосед.

— Ему на пенсию пора,—крикнул шофер.

Татьяна озлилась.

— Не ори, если не понимаешь,— цыкнула она на своего спутника.

От изумления шофер ахнул.

— Я не понимаю?

— Ни фига,— сказала Татьяна.

Шофер был так потрясен, что даже не возразил.

«Ракета» вслед за «Маяком» подтягивалась к центру поля. Впереди бежал Лавров, и Татьяна, как на чужого, смотрела на рослого человека в коротких трусах, в белой майке с синей продольной полосой.

Он подошел к судьям, поздоровался с каждым из них, а потом пожал руку русоголовому капитану «Маяка», вручившему ему букет цветов. Этот жест гостеприимства был встречен аплодисментами.

Разыграли ворота, Лавров показал на левую сторону, и игроки заняли свои места.

С первого же мгновения хозяева поля показали, что они решили лечь костьми, но победить. Удивительное дело! Сколько теорий рождено в футболе, сколько научности, быть может вполне правомерной, внесено в эту игру, но посмотрите — выходит команда, которая, безусловно, двумя головами ниже знаменитой соперницы, и не тушуется, не сдается, наоборот, идет вперед, диктует ей свою волю, и весь стадион видит: светло-зеленых больше!

Какой порох, какое вдохновение, какая яростная жажда победы! Да и как не отдать всего себя, не выложиться до предела, до самозабвения, когда все, кто есть на трибуне,— твои друзья и смотрят на тебя с нежностью и надеждой.

Странная игра, странный мир страстей! Сколько разнородных характеров, личностей, взглядов на жизнь вдруг объединилось, сошлось, сплавилось воедино! Не проста каждодневная маета, одолевают тревоги, разобщают заботы, а тут, под этим синим спортивным небом, все отброшено, все забыто, одной грудью дышат сорок тысяч.

Татьяна понимала, как трудно Лаврову, и с какой-то физической болью ощущала, сколько усилий прилагает он, чтобы сцементировать дрогнувшую команду.

Но если бы она увидела в эти минуты лицо Баулина и знала бы, кто такой этот пухлогубый седоватый человек, ей стало бы ясно, что дело плохо, очень плохо.

Такого натиска, такого напора «Ракета» не ожидала. Середина поля была проиграна начисто. Защитникам только и оставалось посылать мяч к центральному кругу, откуда он незамедлительно возвращался назад.

Почти все ракетовцы оттянулись, беспорядочно отбиваясь. Лавров понимал, что необходимо переломить ход игры, во что бы то ни стало перехватить инициативу, но он был опытен, он знал и то, что в такой игре первый пропущенный мяч может стать роковым.

И он разрывался, бросаясь в самые опасные участки сражения. Стоило ему овладеть мячом и он тут же налаживал контратаку, но ошеломленные партнеры не понимали его передач, мяч терялся, и Лавров уже должен был спешить назад к своей штрафной площадке.

Стадион гудел. Под этот непрекращающийся восторженный гул игроки «Маяка» вновь и вновь шли на штурм. Они понимали, что сегодня их великий день, что им дана удивительная возможность, они чувствовали, что противник смят, растерян, не может себя найти, и, очертя голову, они рвались к его воротам.

Это ощущение близкой удачи пьянило их, сообщало силу и немного мешало. В решающий момент маяковцы играли не лучшим образом. То промедлит с ударом лихой Булыга и вездесущий капитан гостей выбьет мяч прямо из-под ног, то сам удар окажется недостаточно метким, мяч уйдет на свободный, то сухощавый, длиннорукий вратарь отведет его за планку.

Угловые следовали один за другим. Был эпизод, когда «Маяк» подавал их три раза подряд. И три раза взлетали игроки в надежде перехватить головой высокий навесной мяч, но дважды его выиграл вратарь, а один раз достал Лавров.

Все же Лаврову едва не удался один из его знаменитых рейдов. Почти от своих ворот он устремился в прорыв, миновал центр, прошел одного, другого, третьего — у самой штрафной площадки его сбили и, надо сказать, вполне откровенно. Судья не без труда отвел игроков «Маяка» на девять метров, они старательно выстроили «стенку», Жека подошел к мячу, ударил, и белый кожаный шар полетел куда-то в сторону. На трибунах раздался довольный свист — это была разрядка за пережитый тревожный миг, Лариса поджала губы, а Лавров даже огорчиться не смог, так ныла после подсечки нога. Татьяна, волнуясь, смотрела, как он, хромая, шел к центру поля.

— Мазилы,— кричал шофер.— Мастера!

Снова атаковал «Маяк», снова катилась его неудержимая зеленая волна, и мяч шнырял меж ног, путаясь в них, стремясь вырваться на простор, и его вновь заталкивали в тяжелый клубок бутс, и когда чей-то удар выбрасывал его на волю, он, точно радуясь, взмывал в небо.

Еще одна атака «Маяка», еще одна — и вновь стадион то замирает в сладком предчувствии, то взрывается в подхлестывающем нетерпеливом крике, то исторгает горестный вздох разочарования.

И вот снова мяч в ногах у Лаврова и снова он проходит ринувшихся на него полузащитников и этого злого конопатого паренька, который с первой минуты точно приклеился к нему, ходит за ним неотступно. И его обводит Лавров, но все напрасно, кинулись еще двое, мяч потерян, зеленые рвутся к воротам «Ракеты», и в этот миг, как благовест спасения, звучит судейская трель. Первый тайм окончен.

Со своего места мешковато поднялся Баулин, белый, как вата, постаревший за эти сорок пять минут. Медленно разжал он сведенные пальцы, пригнувшись, двинулся в раздевалку.

С трибун потекли ручьи и ручейки. Люди выходили размяться, попыхтеть на свободе папиросой, обменяться мнениями. Лица у всех были усталые и довольные.

— Раскатаем, раздавим, разложим, как миленьких,— говорил шофер.

— Мо-лод-цы! — гремел стадион, провожая скрывавшихся в тоннеле футболистов «Маяка».

«Ракету», наоборот, проводили ироническим свистом.

Татьяна смотрела, как, сутулясь, чуть прихрамывая, идет впереди своих товарищей Лавров, и сочувствие отразилось на ее лице.

— А вы не из Москвы? — спросил ее шофер.

— Нет,— сказала Татьяна.— Я местная.

— Цепочку крутите? — ответил шофер.— Помогает от нервов?

— Привычка,— сказала она и спрятала цепочку чуть быстрее, чем было нужно.

Они сидели в раздевалке, медленно приходя в себя, измученные, уставшие душевно еще более, чем физически. За дверью гудел возбужденный стадион и слышно было, как звучит безоблачная радиомелодия.

Посеревший Баулин ходил взад-вперед, осторожно ступая, точно боясь кого-то толкнуть.

— Еще дышишь? — озабоченно спросил он Лаврова.

— Дышу,— хмуро сказал Лавров.

— Приложили все-таки? — Баулин покосился на его ногу.

— Отошло,— сказал Лавров.

— Рыцари спорта,— Баулин невесело усмехнулся.— Еще лезут в футбол. Чуть не вышло, играют в кость. От таких все зло. Ненавижу.

Лавров промолчал.

— Один играет за всех,— укоризненно сказал Баулин.— Ну, что скисли? Обычный навал, бей-беги, и родственники визжат, тети, дяди, разные девочки. Подержали бы мяч, они бы и — на бок... На отбой играть — добра не жди...

Игроки слушали его рассеянно. Все это они слышали не раз.

— Валя, ты все-таки оттянись,— сказал Баулин долговязому форварду.— Булыга этот — не подарок. Нужен глаз да глаз.

Он еще раз прошелся по раздевалке и остановился около Жеки.

— Кончай филонить,— сказал он ему.— Ночная птица... Силы-то порастряс...

— Все отлично,— откликнулся Жека,— бодр и свеж...

Но улыбка его была натянутой.

— Ребятишки,— сказал Баулин,— успокойтесь. Только без игры вслепую. Не шахматы. Будете видеть поле, будет порядок.

И просительно добавил:

— Кубок сейчас — все.

Но и второй тайм ничего не изменил, и смена ворот не принесла облегчения. Какие-то черти и чертенята вселились в души и тела никому не известных парней из «Маяка». Снова и снова накатывались они на штрафную площадку «Ракеты», и было ясно, что только чудо может спасти знаменитого вратаря.

Неминуемый гол еще не состоялся, но он уже витал в воздухе. Он неотвратимо созревал в каждом игровом эпизоде, он точно повис над полем, готовый упасть каждый миг, как падает с ветки в подставленную корзину поспевшее яблоко.

Он ощущался в доведенном до точки кипения нетерпеливом желании трибун, в участившихся ошибках столичной защиты, он должен был влететь в ворота «Ракеты», и он влетел. Забил его все тот же Булыга. Казалось, мяч уже уходил за лицевую линию, но неутомимый парень в зеленой майке достал его, достал вопреки всем законам, достал на одной своей самоотдаче и пробил под немыслимым углом. Закрутившись между ногами игроков, мяч пересек линию ворот и успокоенно ткнулся в сетку.

Обвал, извержение вулкана, землетрясение! Люди сорвались с мест, люди топали ногами, кричали, смеялись. Незнакомые обнимали друг друга — долгожданный праздник, ликующий взрыв, свершилось!

— В сачке! — вопил шофер.— В сачке!

— Бу-лы-га! Бу-лы-га!

— Гол в ворота «Ракеты» забил Александр Булыга, номер шестой,— объявил диктор, и вновь овация прогремела над стадионом.

Лавров шел к центру, чуть понурившись. Не защитников, не вратаря, больше всего он винил себя. Ближе других к мячу был он, именно он, но не рванулся, не добежал, уверил себя, что мяч уйдет, уверил, потому что уже не хватило сил — слишком

много он отдал их за пятьдесят минут игры. А Булыга тот не раздумывал, Булыга не покорился, сил у него было достаточно, мотор в груди действовал безотказно и позволил ему сделать этот непостижимый рывок — молодость, дивная, благословенная, чертова молодость!

Баулин облизнул пересохшие губы и наклонился к Белкину:

— Иди.

И Белкин ошеломленно-восторженно взглянул на тренера и поспешно стал сбрасывать с себя тренировочный костюм.

Татьяна одна не приняла участия в общем ликовании. Не отрываясь, смотрела она на Лаврова, на его чуть пригнувшуюся спину, на опущенные руки, на то, как медленно, точно с грузом на ногах, шел он к центру поля.

Потом, на какое-то мгновение раньше Сергея, она увидела, как на беговую дорожку выбежал юноша, почти мальчик, в белой майке с синей продольной полосой.

И тут же его увидал Лавров. Белкин стоял на дорожке, нетерпеливо танцуя на месте, удивительно похожий на молодого горячего коня, которого придерживает всадник.

Он поджидал того заветного удара, который выведет мяч из игры и даст возможность произвести замену.

Лавров понял, что Белкин пришел сменить его, и вдруг отчетливо услышал секундомер, отсчитывающий его последние мгновения в футболе...

В том самом футболе, который так неожиданно изменил его биографию, который придал его имени непонятную силу и привнес в его фамилию, в привычное с детства сочетание букв, особое звенящее звучание, сделав ее известной и близкой всем континентам...

Вот они стучат, стучат последние секунды, все громче и громче секундомер, он перекрыл уже шум стадиона, неистовый грохот трибун, а мяч все не выходит за линию, и Белкин все еще не имеет права вступить в игру. Мяч оказался в ногах Лаврова — вот он, родной, любимый, непокорный, который каждый раз надо укрощать заново, трепещущий, почти живой комок, живая кожа, живая плоть, по которой он бил и левой, и правой и которая платила ему долгой верностью.

— Дай в аут,— выдохнул Жека, но Лавров сделал вид, что не слышал его, он не спешил расставаться с мячом, он сохранял его, сколько мог, он ушел от одного, второго, третьего и лишь тогда, когда кинулись еще двое и он понял, что с мячом придется расстаться, в последний раз, с мукой и отчаянием, он ударил в гулко вздохнувшую кожаную грудь, и мяч взвился высоко над трибуной, почти рядом с Татьяной, точно ей и был адресован.

Хваткий шофер поймал его и пустил по рядам, вниз, вниз, туда, откуда он прилетел, а Белкин выбежал на поле, показал на себя судье и виновато шепнул Лаврову:

— Вас сменить, Сергей Сергеевич.

Лавров тяжело кивнул.

— Как Шураева,— подумалось ему, и из того далекого, бесконечно далекого года вдруг выплыло усталое лицо с закушенной губой, с капельками пота на лбу.

— Счастливо,— сказал Лавров.

Он шел по дорожке под заинтересованным тысячеглазым взглядом, в котором были и сочувствие, и снисходительность, и удовлетворенная усмешка. Он шел, секундомер в нем звучал все глуше, и он уже был способен услышать голос диктора, возглашавшего на весь стадион:

— В команде «Ракета» замена. Вместо выбывшего из игры Сергея Лаврова, номер девять, играет Геннадий Белкин, номер пятнадцатый.

Татьяна смотрела на его ссутулившуюся фигуру. Еще шаг, и он исчезнет в тоннеле.

Она вскочила с места и кинулась к проходу.

— Вернетесь? — крикнул вслед шофер.

— Нет,— ответила она на ходу.

— Понятно,— сказал шофер.

— Понятно,— почти про себя повторила Татьяна,— господи, что ему «понятно»?

Она побежала к дверям, которые вели к раздевалке. Вокруг не было никого. Она толкнула дверь, но дверь была заперта. Татьяна бросилась за угол здания, может быть, там — еще один выход...

На поле между тем шла жестокая схватка. Теперь больше нападала «Ракета». Это было понятно, ей нечего было терять, между тем «Маяк», стремясь удержать победный счет, все больше и больше оттягивался в защиту. Уже два раза опасно пробил Жека. Над трибунами взмыл новый плакат: «Выстоять!»

Из раздевалки вышел Лавров. Он двинулся по направлению к городу. Руки его были в карманах. Лицо ничего не выражало. Медленно вышел он за чугунные ворота стадиона. Тут и увидела его вернувшаяся Татьяна.

— Сережа! — крикнула она.

Лавров остановился. Она подбежала к нему, тяжело дыша.

— Пришла? — спросил Лавров, хотя это было очевидно.

— Это была последняя игра? — спросила Татьяна.

— Да,— сказал он.

— Совсем последняя?

— Да,— сказал Лавров.— С футболом все.

Он двинулся вперед, по-прежнему не вынимая рук из карманов. Татьяна шла рядом. Немного помедлив, она взяла его под руку.

— Вот оно что,— сказала она негромко.

— Вот именно,— сказал Лавров.

— Я все думала, что с тобой происходит?..

— Было заметно? — он усмехнулся.

— Мне было заметно.

Они вновь замолчали. Потом она быстро заговорила. Она очень старалась быть убедительной и потому говорила чуть суматошно:

— Пройдет... Все пройдет... И это пройдет... Все-таки хирургия самая надежная вещь... Отрезать, и жизнь начинается заново... Может, для футбола ты стар, но для всего остального ты молод. Совсем молод, Сережа. Ты кончил институт...

— Физкультуры.

— Ну вот. Мы почти коллеги. У тебя высшее образование. Ты можешь сделать все, что решишь. Тебе нужно только принять решение. Понимаешь, принять решение. Я бы очень хотела тебе помочь. Сергей, могу я тебе помочь?

И пока он благодарно гладил ее руку, она все шептала:

— Ты мне только поверь. Завтра все будет по-другому. Ты завтра встанешь и сам поймешь, что все впереди. Ты ведь знаешь, я всего насмотрелась. Иногда уже в мыслях прощаешься с человеком. А он встает. И живет. Сережа, в нас есть великая заживляющая сила. Только ты не должен ей мешать.

Стрелки на циферблате обозначили восемьдесят пятую минуту. Игры оставалось пять минут. «Ракета» продолжала наседать, а счет не менялся, счет не менялся. Все тот же плакат «Выстоять!» призывал «Маяк» найти в себе последние силы и не отдать такой уже близкой победы. Втянув голову в плечи, сидел Баулин. Стиснутые губы, стиснутые кулаки. Ракетовцы торопились, и их атакам не хватало той прекрасной точности, которая венчает усилия.

На центральной улице Лавров и Татьяна увидели толпу, стоявшую перед новым нарядным зданием. Это был магазин, в котором продавали приемники и телевизоры. Сейчас на нескольких телевизорах, выставленных на витрине, шла передача со стадиона.

— Истекают последние минуты,— надрывался диктор,— победа близка, совсем близка. Последние усилия, и «Маяк» в четвертьфинале.

— Идем,— сказала Татьяна.

— Посмотрим,— остановил ее Лавров.

Она смотрела на его строгое, нахмуренное лицо. Губы его что-то шептали.

— Пошире...— услышала она.— Пошире... Так не пройдешь.

Игроки на экране точно услышали капитана. Длинная передача — и мяч полетел на фланг к лицевой линии.

— Уйдет,— страдальчески прошептал Лавров.

Но второй раз за эту игру он ошибся в своем предположении. Совсем, как Булыга в тот роковой момент, Гена Белкин достал этот мяч. Достал, потому что нельзя было не достать, потому что стрелка вступила в последнюю минуту, потому что выбора не было. Он быстро отдал мяч Жеке, а сам устремился на штрафную площадку. Жека обошел ринувшегося на него защитника и с ходу навесил мяч на ворота. Несколько человек метнулось ввысь, но Белкин оказался выше всех, выше вратаря, и, чуть наклонив голову, он боднул ею кожаного упрямца, и тот, миновав молящие руки голкипера, влетел в угол ворот.

И тут же в ворота влетели Жека, Николин, Якушев, и уже без нужды, без необходимости били по укрощенному мячу, точно навек вколачивали его в сетку.

А потом все рванулись к Белкину и долго тискали его в объятиях, целовали, трепали волосы, дали волю всем загнанным внутрь чувствам.

А диктор сказал похоронным голосом:

— Да, это так. Дебютант «Ракеты» Геннадий Белкин сравнял счет. Теперь все решит дополнительное время.

На стадионе стояла зловещая тишина. Мелькнуло растерянное лицо Ларисы, не знавшей, радоваться или грустить. Шофер обхватил голову руками и в отчаянии ударил кепкой по колену. Баулин достал папиросу и закурил. Пальцы его дрожали.

— Молодчага,— сказал Лавров.— Будет играть.

— Идем,— сказала Татьяна.

— Идем,— кивнул Лавров.— Теперь все. Проиграли ваши.

Они вышли из потрясенной, раздосадованной толпы и пошли дальше.

— Почему проиграли? — спросила Татьяна.— Ничья.

— В кубках ничьих не бывает,— сказал Лавров.— Сейчас они снова выйдут на поле. Еще полчаса игры.

— Да откуда ж они силы возьмут? — поразилась Татьяна.

— У наших найдутся,— сказал Лавров.— Больше видели, больше могут.

— Ты хочешь посмотреть? — спросила она.

— Нет,— отрубил он решительно,— я уж сказал: с футболом все.

— Ну и правильно,— сказала Татьяна,— в конце концов, это только мяч.

Вечерняя улица шелестела летней листвой. Окна были распахнуты, и почти из каждого несся взволнованный дикторский голос:

— Игра продолжается... Мяч у Кудрявцева... Он отдает его Белкину... «Ракета» атакует.

И неожиданно перед глазами Лаврова возникли телевизоры с изображением футболистов. Маленькие фигурки мелькали на экранах, и сотни, тысячи, миллионы взволнованных людей следили за их неукротимым движением.

На миг ему показалось, что он видит бесчисленное множество городов, бесчисленное множество стадионов, и мяч, взлетевший от мощного удара в небо, казалось, несся над континентами.

— Нет,— сказал Лавров, и глаза его потеплели,— ежели миллионы волнуются, стало быть, это не только мяч.

За оградой на зеленой лужайке, забыв все на свете, играли дети. Две консервные банки изображали ворота. Маленький вратарь в нахлобученной кепчонке с отчаянной решимостью в глазах готовился к броску.

Татьяна изумленно смотрела на своего друга.

Знаменитый форвард, идол планеты, с азартом и напряжением следил за игрой.

— Ты, действительно, без него не можешь,— сказала она тихо и положила руку на его плечо.

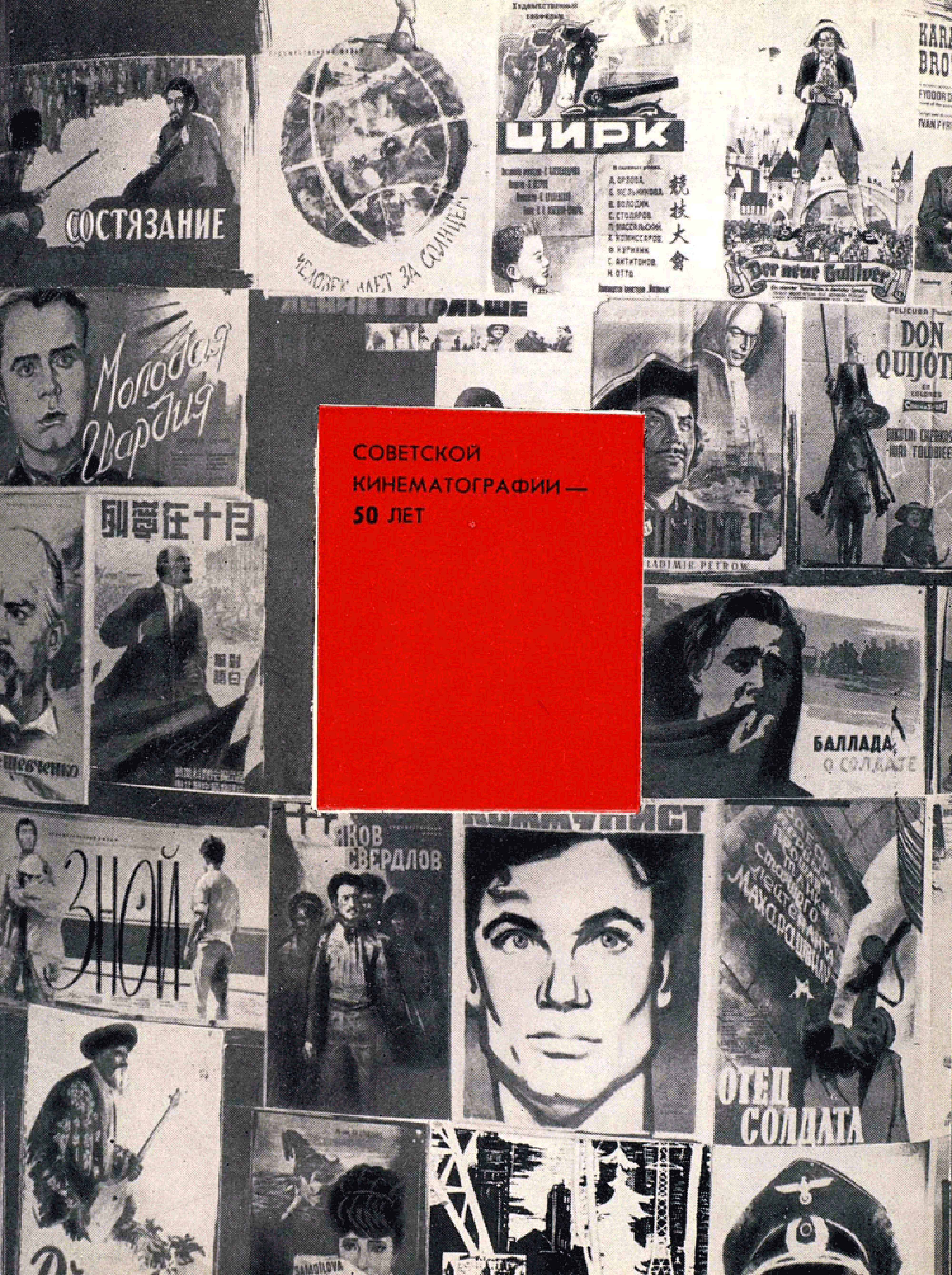
— Не могу,— подтвердил Лавров.

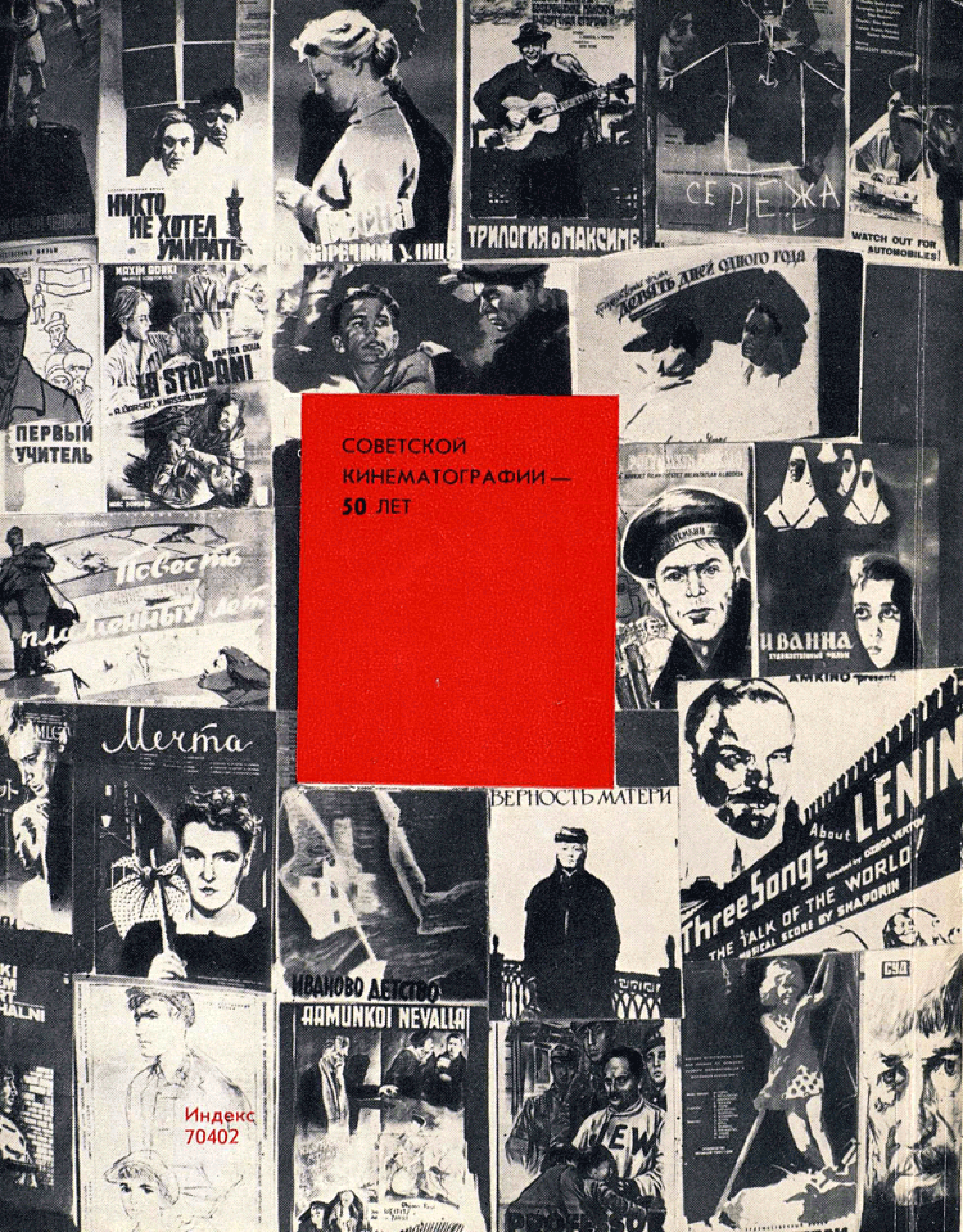
Но сказал он это с каким-то веселым вызовом. И сейчас, когда он жарким взглядом следил за гомонившими мальчишками, давняя тяжесть скатывалась с него, совсем как на площадке детского сада, в гостях у маленького Петра.

Татьяна с радостью и облегчением видела, как светлеет его лицо и в глазах загораются лукавые огоньки.

Я живой, говорила эта улыбка, слышишь, я живой.

И незримый секундомер вновь начал отсчитывать ему время.


СОВЕТСКОЙ
КИНЕМАТОГРАФИИ —
50 ЛЕТ
СОСТЯЗАНИЕ
ЧЕЛОВЕК ИДЕТ ЗА СОЛНЦЕМ
ЦИРК
Der neue Gulliver
Молодая гвардия
DON
QUIJOT
БАЛЛАДА
О СОЛДАТЕ
ЗНОЙ
СВЕРДЛОВ
ОТЕЦ
СОЛДАТА


СОВЕТСКОЙ
КИНЕМАТОГРАФИИ —
50 ЛЕТ
Индекс
70402
НИКТО НЕ ХОТЕЛ УМИРАТЬ
ТРИЛОГИЯ о МАКСИМЕ
СЕРЕЖА
WATCH OUT FOR AUTOMOBILES!
ДЕВЯТЬ ДНЕЙ ОДНОГО ГОДА
MAXIM GORKI
LA STAPANI
ПЕРВЫЙ УЧИТЕЛЬ
ПОВЕСТЬ ПЛАМЕННЫХ ЛЕТ
ИВАННА
AMKINO presents
Мечта
ВЕРНОСТЬ МАТЕРИ
Three Songs About LENIN
THE TALK OF THE WORLD!
ИВАНОВО ДЕТСТВО
AAMUNKOI NEVALLA